Lang.

~~VI. 256.~~

Lit. at. o. 34. J. H. e.

Anzeig. Allg. Lit. Z. 1789 N. 315.

Bibliothek
für
Mahler, Zeichner, Bildhauer
und
Liebhaber der schönen Künste.

In freundschaftlichen Briefen
vorgelegt
von

Carl Lang

Kanzleyadvokat zu Heilbronn am Nekar, Mitglied des Hochfürstl. Instituts der Moral und schönen Wissenschaften in Erlangen, und der Königl. deutschen Gesellschaft zu Göttingen.

Erlangen
bey Wolfgang Walther. 1789.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

An
meine Leser.

Ich will bey dem ersten Bändgen des Werks, mit dem ich hier auftrete, von einigen Umständen seiner Entstehung und Einrichtung Rechenschaft geben, auch zum voraus manchen Einwurf, der mir hie und da droht, zu begegnen suchen. Es ist mir eine angenehme Pflicht, und wer erfüllt diese nicht gern? Den ersten Gedanken dazu gab mir die Bitte eines sehr werthen Freundes: ihn mit den Büchern von Mahlerey, Bildhauerey und Zeichenkunst bekannt zu ma-

 chen,

chen, mit denen ich mich bey meiner Vorliebe zu diesen Künsten vertraut gemacht habe. Der gute Mann stellte seine Entfernung von Büchersammlungen und seine Furcht für lange Weile und die Grausamkeit eines hartnäckigen Winters rührend genug vor: ich gab nach und wählte die Unterhaltung in Briefen als das tauglichste Mittel zu unsrem Endzweck. Vielleicht war der Beyfall, den mir eben dieser Freund gab und den ich um so eher für ächt hielt, weil er von ihm kam, die erste Ursache, warum ich glaubte, daß meine Briefe auch mehrerern in gleichen Umständen mit dem Verfasser angenehm seyn würden. Es ist bekannt, wie leicht und schnell sich alles ausbildet, woran die Eigenliebe mithilft! Ich faßte so den Gedanken immer fester: fand andre, der Sache kundige Leute, mit mir einer Meynung, und zweifelte nun durchaus nicht, daß mein Buch den Dank vieler, besonders junger

Künst-

—

Künstler und Liebhaber erhalten könne. Sogar die Briefform nahm ich ihm nicht, weil ich mich darinn am gewandesten ausdrücken, manches Eigne einstreuen, und den Gang des Ganzen dadurch beleben konnte.

Mein Plan ist nicht sehr verwickelt: ich zeige den Gang eines jeden Buchs, ziehe das Wesentlichste aus, beurtheile es, vergleiche mit andern, und suche dadurch wenigstens ein und das andre Mittelmäsige entbehrlich, oder auf das Bessere und Vortrefliche aufmerksam zu machen, das Lesen des Schwereren zu erleichtern, und das schon Gelesne mit geringer, angenehmer Mühe ins Gedächtnis zurück zu rufen.

Hätte ich den Rath eines meiner Gönner folgen und aus allen bekannten Kunstbüchern ein ganzes System bilden wollen; so würde ich manchen der erstgedachten Vor-

 theile

theile verloren, und mich und die Leser durch ewige Allegate ermüdet, wohl gar verwirrt haben.

Andere schienen meinen Plan ganz zu verkennen, wann sie mir riethen, eine Bibliothek für Künstler zu schreiben, die sich über alles erstreckte, was immer der Bildhauer, Zeichner und Mahler wissen soll; also die griechische und römische, fabelhafte und ächte, alte und neue europäische und fremde Geschichte, und die ganze Mathematik mit vorzutragen, und selbst die praktische Anleitung zum Farbenauftrag nicht dem Unterricht eines Künstlers und der eignen Nachforschung zu überlassen. Aber was für ein grosses Werk würde das nicht werden? Dreißig und mehrere Bände würden diesen Plan nicht fassen, und das Leben und die Kenntnisse eines Menschen zur Ausführung nicht hinreichen. Weil ich hier meine

Schwäche

Schwäche leicht fühlte: so blieb ich meinem ersten Plan getreu und erweiterte ihn im Ganzen nur dahin, daß ich auch Kunstbücher der Ausländer in meiner Bibliothek beurtheilend vorlege. Um mannichfaltiger zu unterhalten, sah ich mir auch in der Ordnung meiner Bücher gerne etwas nach: und der wird keine zu strenge Ordnung von mir fordern, der den Werth der Abwechslung auch nur von seiner Tafel her kennt.

Ob ich meine Autoren immer recht verstanden habe, mögen meine Richter entscheiden: und daß ich ganz schlechte Bücher entweder gar nicht nenne, oder nur in zwey Worten verwerfe, wird mir jeder erlauben, und eben so keiner verdenken, wenn ich zum voraus wegen der Zahl der Bände nichts Gewisses bestimme. Aber das kann ich schon jetzt versprechen, daß ich die Leute, für die ich eigentlich schreibe und ihre geringe Freude

an

an weitläuftigen Werken nie aus den Augen setzen werde. Dem letzten Band will ich einen räsonnirenden Catalog aller Künstler, die in dem Werke genannt werden, beyfügen. Heilbronn am Nekar d. 25 Febr. 1789.

Carl Lang.

Erster Brief.

Lieber N.

Was Sie nicht für ein Menschenkenner sind, lieber Freund! Sie haben mich gerade an der Seite gefaßt, wo sie wußten, daß ich selbst nicht mehr entwischen würde! Ich soll Ihnen die Mängel einer Kunstbibliothek ersetzen: soll Ihnen sagen, was andre, Grosse und Kleine, besonders von Malerey gedacht haben? Mein Stolz ist dadurch rege: und so etwas lasse ich mir nicht zweymal sagen. Erwarten Sie also von heute an keine andre Briefe, als die eine genaue Zergliederung irgend eines Buchs im Feld der Kunst enthalten; kurz, ich bin von nun an der strengste Bücherrichter: lobe, tadle, verbessere, sage meine Meynung, spreche hohe Verdammungsurtheile, und dies alles so lang, bis sie befriedigt sind; und wenn ich Sie nicht so ganz liebte, so würde ich mein stolzes Amt auch noch länger behalten! Nur darinn haben Sie mich in Verlegenheit gesetzt, mit welchem Buch ich den Anfang machen soll. Dafür will ich mich wohl hüten, ihnen den ersten Besuch in keiner schlechten Gesellschaft zu machen! und wer wäre wür-

diger, um Sie vom Pult empor zu schrecken und Ihnen eine kleine Verbeugung abzunöthigen, als Ritter Daniel Webb? Ich denke, Sie sind es zufrieden, wenn Sie den Mann erst recht kennen!

Untersuchung des Schönen in der Malerey, und der Verdienste der berühmtesten A. und N. Mahler, aus dem Engl. des Ritter Dan. Webbs. Zürich, 1771. 8. zweyte Auflage. 198 S.

Unter der Dedication nennt sich der Uebersetzer Hanns Conrad Vögelin. Herr Fueßlin hat voran einen Brief an den Uebersetzer drucken lassen, worinn er ihm das merkwürdigste erzehlt, das er in Rom sah. Ich ziehe diesen Brief nicht aus, weil ich Ihnen in der Folge doch alles noch einmal sagen müßte. Auch sind Mengs Gedanken über Schönheit und Geschmack dieser Auflage angehängt, die Ihnen nicht unbekannt bleiben sollen. Das Werk selbst ist in 7 Gespräche eingetheilt.

Im ersten Gespräch bestimmt Webb, was wir von seinem Buch zu erwarten haben: nemlich Untersuchung der Schönheit und des Entzwecks von Zeichnung, Colorit, Schattirung und Composition: wie weit die Alten darinn gekommen sind, und wie wir Vergleichungen zwischen ihnen und den Neuern anstellen können.

nen. Beyläufig kommt eine Erklärung des Ideals und Mechanischen vor, deren Verschiedenheit auf zweyerley Gesichtspunkten der Kunst beruht. Nachahmung von Gegenständen, die wirklich vor Augen liegen, ist der mechanische Theil; Vorstellungen der Bilder, wie sie die Einbildungskraft uns giebt, ist der idealische Theil, oder der erfindende. Daraus können wir die höhere Stuffe des einen grossen Mahlers vor dem andern berechnen. Die im mechanischen Theil gros sind, ahmen sclavisch die Natur nach: die, mit Vernachlässigung des mechanischen, blos das Ideale schildern, geben nur Umriß (Sbozzos); der ist daher der vollkommenste, der beyde Theile vereinigt. Und wer könnte dies anders seyn, als Raphael?

Das zweyte Gespräch untersucht die Fähigkeit des Nicht-Künstlers, über Werke der Kunst zu urtheilen: Und fürchten Sie ja nicht, daß wir dabey verlieren! Wir haben alle den Saamen des Geschmacks, oder des Gefühls der Wahrheit bey uns; und können ihn durch Uebung zur grössern Erkenntnis in den schönen Künsten erweitern. Die hohe Meynung vom Urtheil der Künstler selbst, und das Mistrauen, welches wir auf eignes Urtheil setzen, hindern den Fortgang in der Kunst: und doch giebt es Gründe genug, warum man dem Urtheil der Künstler weniger trauen sollte.

Meistens sind sie Anhänger irgend einer Schule, oder Sclaven einer Manier. Das Schwere in der Ausübung ihrer Kunst fesselt sie an das Mechanische: Selbstliebe und Eitelkeit lassen sie die Pinselzüge bewundern, die den ihrigen am nächsten kommen. Wie viel Wahrheit ist nicht darinn! Und wie viel Gutes dürfen Sie sich nicht von dem Buch selbst versprechen?

Im dritten Gespräch wird das Alter und der Nutzen der Malerey bestimmt. Malerey und Bildhauerkunst sind zu sehr Schwestern, als daß eine ohne die andere gewesen seyn sollte. Bildhauerey ist schon vor dem trojanischen Krieg, und zwar an Achills Schild in ziemlicher Vollkommenheit: und so weit war auch wohl zur Zeit dieses Kriegs die Mahlerkunst. In Aegypten ersetzte Zeichenkunst den Mangel der Buchstaben: man mahlte also wohl eher, als man schrieb. So hatten die Mexikaner, bey der Entdeckung von Amerika, keine Buchstaben, aber sie konnten sich durch Gemälde von zusammengesetzten Federn verständlich machen, und dadurch ihrem Fürsten den Einfall der Spanier melden. Die Eitelkeit der Griechen gestattete nicht, den wahren Ursprung der Kunst zu suchen: sie hätten dadurch vielleicht die Ehre der Erfindung verloren. Sie erzählen daher: ein Mädchen habe den Schatten ihres wegreisenden Liebhabers an

der Wand gebildet; und so sey die Zeichenkunst entstanden. Gewis eine der schönsten Erdichtungen, die der Liebe die Erfindung der beliebtesten Kunst zuschreibt! Vor den Olympiaden gab es schon Gemälde: Plinius rühmt Malereyen zu Ardea, und eine Atalanta und Helena zu Lanuvium von grosser Schönheit, die vor Roms Erbauung gemahlt waren.

Der Nutzen der Kunst ist allgemein; Ovid, der doch gewis die Menschen kannte, sagt: von jeder Kunst gewinnt die Seele ein gewisses sanftes Wesen. Würde Malerey so allgemein geübt, wie Wohlredenheit und Musik; so würde ihre Macht eben so, wie dieser Künste, allgemein anerkannt werden. Die Athener kannten dieselbe wohl, wann sie in Gesetzen verboten, daß kein Sclave Malerey üben sollte. Quintilian und Cicero stellen Malerey der Dichtkunst und Beredsamkeit an die Seite. Es ist in der That oft wunderbar, was uns die Alten von der Macht dieser Kunst erzehlen. Alexander der Grosse zitterte bey einem Gemälde, darinn Palamedes, von seinen Freunden verrathen, zum Tod geführt wurde; weil es ihm seine Grausamkeit am Aristonicus ins Gedächtnis rief. Portia hatte von ihrem Gemahl Brutus standhaft Abschied genommen; sie weinte gleich darauf das erstemal und heftig, als sie Hektors Abschied von Andromache gemahlt sah. Eine wollüstige Athe-

nerin ward durch das Bildnis eines Weltweisen, das sie bey einem Schmaus erblickte, so erschüttert, daß sie der Tugend zum grossen Opfer sogleich nach Haus gieng, und fortan sittsam lebte.

Liebe zur Malerey kann Beweis der Menschlichkeit bey einem Volk seyn. Aeneas ruft im Virgil, da er die Carthaginensischen Tempel mit Gemälden geschmückt sieht: „Hier findet man mitleidige Thränen, und Menschen Elend rührt die Seele!„ Auch das Vergnügen, das Malerey gewährt, kommt dabey in Anschlag, welches vom Fürsten bis auf den Bauer herabzieht. Wie viele Ursachen für den Mahler, sich in einer Kunst zu vervollkommen, deren Einfluß so gros ist! Welcher Künstler sollte nicht fühlen, wie viel ihm die Nation anvertraut, da sie ihm den Begriff, den sich andere von ihrer Denkungsart und ihren Sitten machen sollen, überläßt; er müßte eine schwache, oder Sclaven-Seele haben, wenn sich nicht damit das Bestreben verbände, dieses Zutrauens sich werth zu machen.

Im vierten Gespräch fängt die Untersuchung des Schönen in der Zeichnung an. Sie können nichts schöneres lesen, als die Entwicklung des Gangs der Künste, mit dem dieses Gespräch beginnt. Die ersten Versuche waren rauh und steif. Dädalus brachte Bewegung

und Leben in seine Bilder. Bald ward Bewegung zur Grazie, und Leben zum Charakter erhöht. So stieg die Kunst. Man ahmte nicht mehr die Natur allein nach, weil Nachahmung doch immer hinter der nachgeahmten Sache bleibt. Um demohngeachtet die Wirkung der Abbildung so gros zu machen, als des Urbilds, so mußte man die sparsam zerstreuten Schönheiten der Natur zusammenstellen: und so entstand die ideale Schönheit. Weiter kann aber auch Zeichnung nicht steigen; ihr höchster Flug ist im Laokoon, im Apoll, in der Venus zu Florenz, im Fechter. Die Griechen verschönerten so die Natur, und veredelten die Ideen, sie mochten Colossalische Figuren bilden, oder solche, kleiner, als die Natur selbst. Phidias Jupiter wirkte ausserordentlich: aber eben so sehr der Hercules des Lysipps, der nur einen Fuß hoch war.

Die Frage entsteht dabey ganz natürlich: was die Griechen so sehr über andre, Römer und Neuere emporgeschwungen habe? Sollte der wahre Geschmack wirklich in so enge Grenzen, wie das kleine Griechenland, eingeschränkt worden seyn? Da die Natur für gewisse, besondre Zeitalter partheyisch ist, sollte sie es denn nicht auch für gewisse Himmelsstriche seyn können? Herr W. sucht bessere Gründe und findet den Hauptgrund darinn, daß die griechischen Künstler hauptsächlich das Nackte

vorstellten. Die Kleidung, sie mag auch noch so leicht seyn, verbirgt Schönheiten, und verunstaltet die, die sie sehen läßt.

Praxiteles hatte zu gleicher Zeit zwey Liebesgöttinnen, die eine bekleidet, die andre nackend, gebildet. Die Einwohner von Cos verwarfen die Nackte, die von Cnidus kauften sie und wurden berühmt durch ihre Venus, da man von der bekleideten Coischen Venus selten ein paar Worte sprechen hört. Dagegen die Neuern genommen, die ihre Gegenstände aus ihrer Religion wählen; wie weit müssen sie nicht hinter den Griechen bleiben! Heilige, die unter der Last ihrer groben, wollenen Zeuge erseufzen, Marien tief verhüllt, und nackte Christus, aber erbärmlich am Kreutz ausgestreckt, in Gesellschaft jämmerlicher Schächer; dies sind Gegenstände ihrer idealischen Grösse. Deswegen vernachlässigen auch unsre Neuern das Nackte, und suchen mehr Vollkommenheit im Gewand, da dies doch immer fast den grösten Theil des Gemäldes einnimmt.

Uebereinstimmung der Proportionen, ungezwungene Umrisse und Vortreflichkeit des Charakters erheben griechische Zeichnung über alle andere. Ihre Stellungen und Bewegungen haben eine sorglose Würde, eine zwangfreye Grazie, als ob sie von Niemand bemerkt würden.

würden. Selbst bey der idealischen Grazie, bey dem grösseren Wunsch zu gefallen, ist doch so simpler Contur da, daß man nicht Kunst, sondern Folge des höheren Charakters zu sehen glaubt. Raphael ist unter den Neuern sehr gros darinn. Man kann sich keine ungezwungenere Grazie beym höchsten Schwung der Einbildungskraft denken, als seine heil. Cäcilia —

Raphael bleibt überhaupt immer einfach; da M. Angelo gezwungen contrastirt, und Guido Resi Theaterstellungen macht.

Eben so glücklich erreichten die Griechen Vollkommenheit im Ausdruck der Seele durch Miene und Stellung. Wie sie dies konnten, ist leicht zu beantworten. Der griechische Künstler hatte Erziehung und Bildung; er war nicht Handwerker; nicht Knecht der Kunstliebhaber; er war ihr Freund, war der Freund eines ganzen Volks, des Hofs, und seiner Dichter und Weisen. Auch wendeten die Griechen nicht mehr Fleis auf einen Theil, auf ein Glied, als auf das andere: auf allen, die zum Wesentlichen gehören, ruht ihr Geist gleich viel: weil alle ein Ganzes zu einer Wirkung seyn sollten. Der neuere Künstler hat noch jetzt diese herrlichen Werke: er studirt Antike — aber er wird ihr Sclave; und, wo er sie nicht bey der Hand hat, wie leicht irrt

er da nicht? Schönheit rührt bey ihm vom Maasstab, nicht vom glücklichen Gedanken. Wie oft haben Sie, lieber N., nicht mit mir über Poussins Vorstellung der Kinder Israel in der Wüste gelacht; wo der Vaticanische Apoll einen jungen Juden, die Kämpfer zwey Knaben, die sich um das Manna balgen, vorstellen; eine junge Jüdin hält ihr Schürzgen zum Sammeln empor, um ja auch im Arm, wie am ganzen Mädchen, die mediceische Venus nachzuahmen. Es ist ein ganzer Antiken-Saal.

Was ist aber die erstgenannte, gepriesene Grazie der Alten? „Die möglichste Gefälligkeit der Handlung mit der äussersten Simplicität, die der Gegenstand erlaubt.„ Corregios Grazie ist der lieblichste Ausdruck, mit schicklicher Miene, erforderlicher Körper-Beugung, und gehöriger Disposition der Gliedmassen verbunden. Durch Charakter, oder durch die liebenswürdige Bewegung der Seele, die man im Bild zu sehen glaubt, wird die Grazie vollkommen. In dieser Rücksicht konnte Apelles sagen: daß ihn kein Mahler hierinn übertroffen habe. Wie weit sind aber die besten Neuern, oder, wenn nur einer der Beste ist, dieser einzige darinn gekommen? Auch hier ist Raphael Beyspiel. Anfangs zeichnete er mager, aber richtig: durch M. Angelo Cartons bereicherte er seine Kunst, und konnte dies ohne Gefahr, da das unentbehrlichste des

Mah-

Mahlers, sein Aug, vom Anfang richtig gewöhnt war: aber doch fand er den Mittelweg zwischen Uebertriebenem und Kleinem selten. Er verlor sich bisweilen in beyde Extreme. Ganz vortreflich ist er für Philosophen- und Apostel-Charaktere; aber bey seinen weiblichen Bildern fällt der runde, volle Umriß oft ins Schwere, und, wo er diesem ausweicht, oft ins Trockne. In allen aber lebt ein angenehmes Verhältnis und Ebenmaas, das die Wirkung verdoppelt. Seine Madonnen haben Schönheit; nur nicht die idealische der Griechen: denn er kopirte blos die schönste Natur. Daher sind seine Engel nicht so schön, weil er in der Natur kein Urbild für sie fand. Er suchte den Ausdruck, fand ihn in Muskeln und Nerven; aber er gab sie oft zu hart an. An Lippen und Augbraunen sind sie bey ihm oft übertrieben: er fand darinn den Ausdruck der Seele." Hören Sie das Uebrige dieser schönen Stelle mit des V. eignen Worten, sie enthält eine Summe güldner Regeln für den Künstler. "Die Vollkommenheit der Kunst besteht in Vereinigung des richtigsten Ausdrucks mit der feinsten Bildung. Es giebt nur wenige Ausdrücke, die nicht vortheilhafter in feinen Bildungen, als in unangenehmen Stellungen angedeutet werden können: wo Gesichtszüge übertrieben sind, da wird der Ausdruck der geringsten Bewegung gezwungen, und folglich die feinern Umstände in den Leidenschaften verloren. Die stärkern verlieren

lieren dadurch, daß sie gar leicht auszudrücken sind." Grössere Schwierigkeit macht dies Studium, gleichsam den Anfang der Leidenschaft zu bilden, freylich dem Künstler; aber desto herrlicher ist auch der Kranz, der ihm am Ziel winkt. Es kömmt dazu: daß viele Ausdrücke nichts sind ohne Schönheit. Wer z. E. Würde, Muth, Liebe, Freude in häßlichen Figuren schildert, wird leicht in Stolz, Tollkühnheit, Wollust, Ausschweifung ausarten: wer wird ihm glauben, daß so häßliche Figuren so schöner Gemüthsbewegungen fähig seyen! Herr W. läßt seinen Freund hier den Einwurf machen: da das Vortrefliche der Zeichnung in der Grazie bestehe, warum man doch Corregio in Ansehung der Zeichnung meistens weniger Recht widerfahren lasse? Die Antwort ist sehr passend. Corregio hat Fehler in der Zeichnung, aber ja nicht aus Mangel der bessern Kenntnis; sondern weil Grazie sein Hauptziel war, und weil er den schönen Schlangen-Linien derselben auch sogar die Richtigkeit der Zeichnung aufopferte. Ob er die Antiken in Rom studirt habe, ist streitig: desto höherer Ruhm für ihn! So dankt er den Schwung seiner Einbildungskraft sich selbst, da ihn andre sich erborgten. Seine Zeichnung gefällt immer, und wo die Begierde zu gefallen nicht allzusehr ins Spiel kam, ist sie meisterhaft.

Das Colorit beschäftigt das fünfte Gespräch. Der Zeichner entwirft das Bild einer

ner Sache, der Colorist giebt ihr erst Daseyn und Wirklichkeit. Plutarch sagt schon: "das Colorit, nicht die Zeichnung reise uns am Gemälde hin, weil es durch Aehnlichkeit täusche." Die Griechen setzten ein Hauptstück der Kunst in das Colorit, denn sie kannten die allgemeine Wirkung dieser Schönheit der Farben. Die schönsten Beschreibungen der Dichter alter und neuerer Zeiten betreffen die Schönheit der Färbung des Körpers, besonders weiß und roth. Apelles ist der gröste Colorist unter den Alten. Die Lobeserhebungen, die ihm ertheilt werden, gehen hauptsächlich darauf; und von seinem Meisterstück, der Coischen Venus, sagt Cicero: ,,der Körper ist nicht Körper, sondern etwas Körper ähnliches, auch ist das Flüssige mit weiß vermischte rothe nicht Blut, nur etwas Blutähnliches.,, Können Sie wohl mehr vom Mahler verlangen? Aber hören Sie weiter! Eben unser Cicero erzehlt: Apell habe bey seinem Tod eine Venus hinterlassen, die jene noch übertroffen haben würde: Kopf und Busen waren ausgearbeitet, doch wollte kein andrer Mahler die Arbeit vollenden. Idee, Charakter, Zeichnungsstyl waren bestimmt: hätten sich die andern nicht gescheut ihn im Colorit zu erreichen, so wäre diese Venus nicht unausgearbeitet geblieben. Apelles Ruhm beruhte aber auch mehr darauf, als auf der Composition: meistens waren seine Arbeiten

nur

nur einzelne Personen, oft nach dem Leben geschildert; welche Uebung ihn ohne Zweifel mit den Wirkungen der Farben so vertraut machte. Auch Titian hat eben so seine Gröſse in der Farbengebung seinen vielen Porträten zu danken.

Mit dem Colorit ist die Harmonie schwesterlich vereint, die auf der glücklichen Disposition der bunten Drapperie beruht. Darauf scheinen unsre Neuern mehr Fleis zu wenden als die Alten. Aber sie verabsäumen gewöhnlich wesentlichere Stücke darüber. Das Nakte erstickt unter den künstlichen Falten; es wird dem Aug durch schöne Gegensätze geschmeichelt; aber auch im ganzen Sinn des Worts nur geschmeichelt. Die künstliche Drapperie im Carracci und Guido ersetzt den Mangel der Schönheit beym einen, und den Mangel des Ausdrucks beym andern bey weitem nicht. Das Colorit der Alten war einfach und ohne viele Abwechslung, sagt Dionys von Halicarnaß: und Apoll rief einem Lehrling, der die Helena mit Kleidung und Schmuck überhäuft hatte, zu: „Jüngling, du konntest sie nicht schön mahlen, so mahltest du sie zierlich.„ Dürfen wir anders den Nachrichten der Autoren trauen, so müssen die Griechen im Colorit grosse Vollkommenheit erreicht haben. Parrhasius hatte, nach Plinius Bericht, zwey Soldaten gemahlt; der eine eilte muthig ins Gefecht, und schien zu schwitzen; der

der andre legte die Rüstung an, und schien zu zittern. Man erstaunt, und wird sich selbst gram, wenn man solche Nachrichten liest, von denen unsre Künstler noch keine Beyspiele gegeben haben! Raphaels Colorit war nach verschiednen Zeiten verschieden: selten aber ganz vollkommen. Ihm galt der Ausdruck alles, sobald der bestimmt war, so vernachlässigte er das übrige. Man muß ihn in diesem Stück überhaupt nach seinem Fresko, weniger nach den Oelmahlereyen beurtheilen; denn bey diesen überlies er die Ausführung häufig seinen Schülern, besonders dem Julio Romano; sah nur durch, und berichtigte. Titian ist viel grösser hierinn. Den Grund davon sagte ich Ihnen schon, und Sie müsten unachtsam gelesen haben, wenn er hier einer Wiederholung bedürfte. Titian ist in der Färbung auch grösser als Corregio, dessen Carnation oft zu fest, die Haut zu gespannt, und das Flüßige im Leib nicht genug angedeutet ist. Eine kleine Bemerkung des Uebersetzers scheint mir demohngeachtet richtig; daß Titian zu wenig Unterschied unter Farbe des Mannes und des Weibes macht. Seine weiblichen Gesichter sind immer etwas männlich gefärbt: ich glaube beysetzen zu können, daß die Farbe seiner Mädchen, selbst mancher Venus nur gleichsam die Grenze zwischen männlicher und weiblicher ist; daß man junge Männer sieht, die den Grad von Weichheit

der

der Färbung haben, den Titian seinen schönsten Frauen giebt.

Schon oben wurde gesagt: daß in der Harmonie die Neuern den Griechen vorgesprungen zu seyn scheinen. Sie errathen den Grund davon leicht: er ist der nemliche des schönen Colorits und der herrlichen Zeichnung der Alten, daß sie sich nemlich mit dem Nackten vorzüglich beschäftigten. Unsre Mahler können und dürfen dies nach Zeitgebrauch weniger; ihr Fleis geht daher mehr auf Kleidung, die den höchsten Grad der Uebereinstimmung der Farben fordert, wann sie der Natur gemäs seyn soll. Darf ich hier abbrechen, guter N., und Sie mit der Versicherung von mir lassen, im nächsten Brief das schöne Buch weiter fortzusetzen? Wenigstens ist sie eben so gewis, als die, daß ich mich zeitlebens nenne

Ihren

N. N.

Zweyter Brief.

Mein Freund.

Dieser Brief unterhält Sie mit dem sechsten Gespräch unsres Webbs, von der Schattirung.

Wie weit es die Alten darinn gebracht haben, können wir wenigstens nicht aus Gemälden, oder aus Schriften ihrer Mahler beurtheilen, da von beyden nichts auf uns gekommen ist. Mahlereyen haben wir zwar im Herkulan gefunden: aber nach diesem die griechische Grösse zu messen, würde unrecht seyn. Sie haben Schönheiten, aber nur zerstreute Schönheiten einer schon sinkenden Kunst; aus Zeiten, in denen schon Plinius zu klagen Ursache hatte: daß nulla nobilis pictura mehr sey. In dieser Rücksicht gewänne also ein Deutscher nicht viel, dem man das Compliment machen wollte: er mahle so schön, wie die Stücke im Herkulan! Wir müssen daher die Beschreibungen der alten Schriftsteller zu Hülfe nehmen, und so aus der Wirkung auf die Ursache folgern. Die ganze Kunst der Schattirung beruht darauf: daß die fernen Gegenstände sich dem Auge entziehen, die nahen aus dem Gemälde hervorbrechen, sich gleichsam von der Leinwand losmachen und frey stehen, als wären sie ringsum mit wirklicher

Luft umgeben. Dies alles wird durch Schatten und Licht bewirkt. Sie sehen also wohl, wie wichtig diese Kunst in der Mahlerey ist, und wie viel die Alten dabey verlören, wenn sie hierinn minder gros wären! Philostratus rühmt eine Venus, „die aus dem Tuch herauszuspringen schien, als würde sie verfolgt.„ Plinius lobt an einem Mahler, Namens Nicias aus Athen, daß er viel Fleis auf Licht und Schatten gewendet und dafür gesorgt habe, daß sich seine Bilder aus dem Grund heraushüben. Eine Hauptgeschicklichkeit dabey ist die, den Umriß so viel als möglich zu verbergen: je mehr sich dieser dem Auge versteckt, desto runder und voller wird die Figur. Selbst Raphael fehlte oft dagegen, indem er den Umriß zu bestimmt angab, und dadurch die Heraustretung hinderte. Unter den Griechen steht Apell auch darinn oben an. Er mahlte den Alexander als Donnergott, so daß man glaubte, die Hand mit dem Donnerkeil stehe weit aus dem Gemälde hervor. Stellen Sie sich, wenn Sie können, eine grössere Wirkung des glücklichsten Schattens und Lichts vor! Ich kann es nicht! Und wen könnten wir da dem grossen Apelles nah an die Seite setzen? Ausser Correggio wohl keinen!

Die Macht der Schattirung ist erstaunlich; sie giebt jedem auszudrückenden Charakter erst Leben, und der Mahler wird Meister der

schön-

schönsten Gradation: er giebt dem einen Charakter mehr Glanz, als dem andern, und bringt dadurch Unterschied zwischen Göttern, Helden und geringern Menschen zuwege. Durch Schattirung wird ausser der Hervorhebung auch Entfernung und Zurückwerfung bewirkt. Die Natur bietet uns dabey die Hand. In einer freyen Aussicht erscheinen die fernern Gegenstände kleiner, an Gestalt und Farbe von den nähern verschieden, je nachdem die Luft auf sie wirkt und sie umschwebt. Desto wesentlicher wird es in der Kunst. Weil man es in der Natur täglich wahrnimmt, so sucht man es in ihrem Nachbild, im Gemälde wieder; und wird angenehm getäuscht, wenn man es findet. Man vergißt Kunst und hält die Sache für unleugbar wahr. Haben Sie, lieber N., einige von alten deutschen und niederländischen Landschaften gesehen, so können Sie aus der Vernachlässigung dieses Punkts auf die Richtigkeit des Satzes schliessen. Bey aller Genauigkeit und Feinheit fallen die hohen Gebirge und schönen Dörfer am Abhang derselben nicht gut in die Augen; sie drängen sich gegen den Vorgrund, statt bescheiden zurückzuweichen.

Zwey Regeln können den Künstler darinn vollkommen machen: Beobachtung der Natur und der Wirkung der Luft auf jeden Körper, und richtige Perspektiv; ohne diese wird der Abstand der Gegenstände von einander immer un-

unrichtig bleiben. Auch die Alten kannten diese Kunst. Philostratus erfordert zu einem Gemälde, ausser Hügeln, Wald, Fluß, auch noch Luft, worinnen wir stehen. Dies heißt wohl nichts anders, als die Wirkung der Luft; denn sie selbst kann man nicht abbilden. Auch rühmt er die Kunst, die fähig sey, Mauern mit Mannschaft zu besetzen, wobey man die vordersten ganz, von den weiter entfernten nur Brust, Helm, und von den hintersten nur den Speer erblicke. Man thut sich gewöhnlich etwas damit zu gut, daß man den Griechen Unwissenheit in der Perspectiv vorwirft: aber mit Unrecht! Vitruv führt einen Agatharnus an, der für den Tragödiendichter Aeschylus das erste Theater gemahlt habe. Ebenderselbe und Democrit, auch Anaxagoras schrieben Regeln: „wie man aus einem Mittelpunkt Linien ziehen müsse, welche mit dem Aug und der Richtung der Lichtstrahlen harmoniren; so daß die Schaubühne eine wirkliche Vorstellung von Gebäuden scheint, und daß die auf einer Fläche gemahlten Figuren theils sich zu entfernen, theils zu nähern scheinen." Daß Sie diese einzige Stelle überzeugen wird, weiß ich gewiß.

Aber auch damit ist die Schattirung noch nicht vollkommen: es fehlt ihre Vereinigung. Sie besteht darinn: „daß die besondern Züge von Licht und Schatten so zusammenwirken,

daß

daß sie im Ganzen eine schöne Wirkung haben, und daß das Gemälde eben so viele Lichtstrahlen schießt, als dem Auge angenehm und für die verschiednen Objecte vortheilhaft sind.„ Die Griechen nennen dies Mittelding zwischen Licht und Schatten: Ton; auch, als gleichbedeutenden Ausdruck, Stärke. Und in der That mit Recht. Denn eben diese Vereinigung giebt dem Werke die nachdrücklichste Wirkung. Sie bezaubert uns in Corregio's heiliger Nacht, wie überhaupt in seinen Arbeiten. Wo dies bey irgend einem Werke fehlt, bleibt der Zuschauer kalt, und stünd' er selbst vor einem Raphael. Ueberhaupt war dies Raphaels Hauptsache nicht: er ordnete es seiner grössern Lieblingskunst, dem Ausdruck zu sehr unter: nur in so weit er in der Natur selbst diese Uebereinstimmung von Licht und Schatten sah, folgte er ihr: über sie erhob er sich hierinn nur selten. Doch dürfen Sie nicht glauben, daß Raphael gar niemals auch gut schattirt habe: gewis gelang ihm auch dieses oft: und auch wo es ihm fehlt, bleibt er dennoch gros; weil Zeichnung und Ausdruck schönere Tugenden sind, als diese. Raphael vermied das künstliche: einfach war seine Zusammensetzung. Er beleuchtete den Vorgrund, und lies stuffenweise dies stärkste Licht abnehmen. Daher sind seine vorderste Figuren oft weis gekleidet: er gab ihnen dadurch Rundung, aber er schwächte die Wirkung aufs Ganze.

Corregio wich davon ab. Er nahm blos ganz reine Farben, roth, gelb, blau, für seinen Vorgrund, weil er weiß zu durchsichtig fand; er hatte Recht hierinn. Auch kannt' er das Gleichgewicht und den wechselseitigen Einfluß der Farben, bis auf ihre Schatten. Man unterscheidet bey seinen Gemälden Schatten des Rosenroths vom Schatten sogar einer andern rothen Farbe. Diese Kunst gewinnt ihm besonders das Zutrauen so vieler, die er bezaubert, aber auch irre führt, wann sie ihm ganz folgen. Ich sagte Ihnen oben schon, daß er dem Süssen der Schattirung oft Zeichnung und Ausdruck aufopferte: alles soll Grazie seyn; und muß sie da nicht bisweilen erzwungen werden? Der bezauberte Nachahmer, ohne Corregio's Geist, ahmt meistens blos die leichter zu erreichenden Fehler nach, statt der schwerern Schönheit, und macht, daß man darüber das wenige, das von des Lehrers Geist auf ihn kam, übersieht. Hätte Raphael mit seiner Composition Corregio's Schattirung zu vereinigen gewußt, so genössen seine Arbeiten auch den Vortheil der gefälligen Ausführung.

Am allermeisten fällt die Vernachlässigung der richtigen Schattirung, nebst der Einwirkung der Luft auf, bey Bildern, die am Himmel erscheinen, z. E. bey Engeln. „Wann diese nicht in hellem durchsichtigen Glanz schweben, sondern vielmehr in schlammigtem Grund

wie

wie angenagelt sind, oder sich durchdrängen müssen, so beleidigt uns diese unnatürliche Erscheinung. Unser erster Gedanke ist, daß wir uns wundern, wie sie mögen hieher gekommen seyn!,, Die Arbeiten der alten deutschen Schule geben Ihnen Beyspiele genug: selbst Dürer nehme ich kaum davon aus; und aus neueren Zeiten habe ich Ihnen eins in der Schöpfungsgeschichte von Bys aus der Pommersfelder Gallerie gezeigt, wo die Engel sich so allerliebst drängen und es einem für dem Ersticken der mittelsten bang wird. Aus den Werken der Dichter kann sich der kluge, fleißige Künstler Vorstellungen genug sammeln und Regeln ziehen, wie er diese Fehler vermeidet. Haben Sie je eine so wahre Stelle gehört, und eine erhabnere, als die im 5. B. von Miltons verlohrnen Paradies, wo überhaupt viele Schönheiten dem denkenden Mahler entwickelt werden: ,, O komm eilends, Eva! sieh, was für ein glänzendes Bild kömmt, und bewegt sich von Osten durch die Laube von Bäumen; und scheint ein zweyter Morgen am Mittag entstanden.,, Glauben sie nicht, lieber N., daß ich diese Scene für einen herrlichen Gegenstand zu einem Gemälde halte? Denken Sie sich die Wirkung, die der Engel machen müste, der sich gleichsam selbst in den Glanz verliert, in dem Feuer verzehrt, das aus ihm strahlt! So sind Corregios Engel: sie schweben in der Luft, wie Schneeflocken, die

 im

im milden Sonnenstral sich eben auflösen, und als schimmernde Tropfen zur Erde fallen. Wie sehr sollten sich unsre Künstler die Werke der Dichter eigen zu machen suchen: Sie reissen uns nie mehr hin, als wo sie den Flug der Dichtkunst erreicht haben.

Einige Begriffe von Schönheit, womit sich das Gespräch endigt, übergehe ich jetzt: weil sie bald unser grosser Mengs darinn unterrichten soll. Der vorige Brief war zu lang: und um nicht ins Extrem zu verfallen, soll der jetzige nur etwas kürzer seyn. Ich verlängere ihn wenigstens noch durch die Versicherung meiner ungeheuchelten Freundschaft.

Dritter Brief.

Guter N.

Das siebende Gespräch handelt von der Composition. „Die Historien-Mahlerey, beginnt Hr. W., ist die Vorstellung einer Handlung, die blos einen Augenblick dauert. Der Satz ist sehr wahr, und eben so wahr die Zergliederung der Vorstellung in Anordnung der Personen, und in die Handlung selbst. Die Vortreflichkeit des ersten Stücks besteht in einer angenehmen Disposition der Figuren, welche die Handlung ausmachen.„ Wann ich

so fortführe, lieber Freund, so würde ich Ihnen das ganze Gespräch Wort für Wort abschreiben — und könnt' ich das Auszug nennen?

Diese Anordnung ist ein sehr wesentliches Stück der Kunst; ohne sie ist kein Gemälde vollkommen. Domenichino läßt den Zuschauer kalt, weil seine Composition oft so verworren ist; das Auge meidet ihn, wenn es sich an der holden Anordnung des Lanfranco, oder Peters von Cortona ergötzen kann. Ausser der mahlerischen Composition giebt es noch eine, die unser Webb die Ausdrucksvolle nennt. Sie entsteht aus den verschiednen Charakteren, und ihren Aeusserungen, derer, die an der Handlung Antheil nehmen. Z. E. Zorn, Liebe, Staunen setzt sie in Bewegung und stellt sie verschiedentlich zusammen. So auf Leonh. da Vinci Abendmal, wo Jesus den Verräther anzeigen will: alles ist da in Lerm und Bewegung, da entstehen Zusammenstellungen, die nur gerade diesem Ausdruck anpassen, keinen andern. So muß der grosse Künstler immer mehr den Ausdruck, als nur das mahlerische Angenehme in seinen Zusammenstellungen zu erreichen suchen. Raphael ist darinn Muster. Er schmeichelt dem Auge nicht auf Kosten des Verstandes, nur, wenn es möglich ist, beyden zugleich Genüge zu thun, ist seine Zusammensetzung nicht weniger malerisch,

 als

als ausdrucksvoll. Daher sind Raphael und Leonh. da Vinci hierinn grösser, als Cortona und Lanfrank, bey denen gewöhnlich mahlerische Zusammenstellung die Haupt- oft gar einzige Tugend des Gemäldes ausmacht. Auch die Griechen hielten die Composition für ein grosses Stück der Kunst; ob man gleich behauptet, sie seyen darinn ganz einfach, und zu einfach gewesen. Wäre dies, so fiele der Unterschied der Künstler in diesem Stücke weg: demohngeachtet finden wir ihn. Plinius sagt: Apelles habe selbst bekannt, daß ihm in Ansehung der Composition Amphion überlegen sey. So nennt uns Plutarch Schlachten von Euphranor und Timanthes, bey deren Anblick man dabey zu seyn wähnte; und er setzt bey: daß dies blos eine Wirkung der in die Augen fallenden Disposition sey. Sie müssen also wohl in beyden Arten gros gewesen seyn! Die Alten nannten die ganze Composition — das Drama des Mahlers; sie rechneten dazu: den Gegenstand, die Anordnung, Charakter und Sitten, und Leidenschaften solcher Charaktere. Ihre Götter- und Helden-Geschichte gab reichen Stoff zu solchen Dramen. Ihre Götter hatten hohe Grazie und Schönheit, und konnten menschliche Leidenschaften hegen. Unsre neuern Mahler sind weit hinter ihnen. Ich habe Ihnen Gründe davon schon oben angeführt, weil unsre Religion keine solchen Gegenstände duldet. Selbst die Züge ihres ersten Lehrers,

Jesus,

Jesus, Demuth und Unterwürfigkeit, sind erbauliche, aber nicht mahlerische Züge; so sein langes, glattes Haar, sein jüdischer Bart, seine Armuth. Sind wir nicht unruhiger und besorgter bey der Opferung der schönen Iphigenie, als bey dem Märtyrertod irgend eines Heiligen, der schon den Himmel offen sieht, und Hoffnung einer frohen Zukunft mit armem, gedrücktem Leben vertauscht; da das unschuldige Mädchen den Wunsch zum Leben, das ihr so angenehm verflos, noch nicht ganz aufopfern konnte? Der Mahler verzehrt seine Kraft an Kreuzigungen und heiligen Familien, und wenn er wahres, erhabenes behandeln soll — so wird er furchtsam. Selbst Raphael entgeht diesem Tadel nicht in der Figur Christi bey der Verklärung, die in diesem Augenblick des höchsten erhabenen Ausdrucks fähig gewesen wäre. Er hatte sich mit keinem so hohen Grade von Begeisterung je vertraut gemacht; was Wunder, daß er nun schwankend und schüchtern arbeitete? Ueberhaupt weißt ihm Hr. W. mehr bey sanften, zarten Gemüthsbewegungen seine wahre Stelle an, und seiner sanften, fast furchtsamen Seele scheint der Platz nicht unrecht anzupassen.

Die Griechen hielten hauptsächlich auf den Ausdruck des Charakters, (der Sitten; wie sie dies auch nannten.) So kannte man in einer Versammlung von Helden vor Troja den Ulyß

am

am ernsten, wachsamen Wesen, Menelaus am gütigen Blick, Agamemnon am Hohen, Majestätischen, Diomedes an der offnen Miene, Ajax an der trotzigen. Um auch noch jetzt diese Kunst zu erlangen, muß der Mahler durch Lesung der alten Schriftsteller sich die Charaktere und Leidenschaften der Helden und Götter genau bekannt machen, muß, wo er nicht anders kann, aus ihren Handlungen auf die Ursachen, und von da auf den äussern Ausdruck derselben schliessen. Ueberhaupt Menschenkenntnis durch langen, oder doch durch sehr aufmerksamen Umgang sammeln; tief in die Seele blicken lernen und daraus studiren. Vielleicht kann ihm da physiognomisches Studium sehr nützlich werden: und ausser dem sey noch Raphael sein Muster. Unsre Bildhauer sind meistens leer an Charakter, sehr oft auch unsre Mahler, und aus diesem muß man doch den Helden des Stücks kennen: die Juno auch ohne Pfau, und Venus ohne Tauben. Vom ruhigen Charakter geht Hr. W. zu dem über, wie er sich in der Leidenschaft hauptsächlich zeigt. Jede Gemüthsbewegung, sagt Cicero, hat eigene Züge. Schon im Auge lesen wir viel davon; wie viel mehr können Stellung und Bewegung den innern Seelenzustand ausdrücken! Die Seele schildern, ist die höchste Stuffe des grossen Meisters. Die Alten strebten unermüdet nach dieser Höhe; und Hr. W. glaubt, wenn man auch nichts, als einen Fuß vom Laokoon gefunden hätte, man

würde

würde aus den gespannten Sehnen und unordentlich bewegten Muskeln auf die Vorstellung von Martern und Schmerz gekommen seyn. Praxiteles, Aristides, Timanthes, Timomachus werden als besonders gros hierinn angemerkt. Von Timanthes kennen Sie die Sage des Plinius: daß er bey einer Opferung der Iphigenie ihrem Vater das Gesicht mit einem Mantel verhüllt habe, weil er seinen Ausdruck an den Umstehenden, besonders dem Onkle erschöpft, und nicht mehr gewagt habe, den väterlichen Schmerz auszudrücken. Wie viele Künstler haben diese Idee schon oft nachgeahmt, ohne zu wissen, wem sie sie als Kunstvorstellung zuerst verdanken; auch ohne zu bedenken, daß der Schmerz auf den Umstehenden seine höchste Stuffe erreichen müsse, wenn wir von ihm auf den Schmerz des verhüllten Vaters schliessen sollen. Lächerlich wird es alsdann, wenn man bey jedem Schmerz sich mit einer Verhüllung hilft, die aber gewöhnlich den Zuschauer im Zweifel läßt, ob der Verhüllte Lachen oder Weinen verbergen wolle. Vielleicht sind dergleichen Vorstellungen Schuld daran, daß Timanthes deswegen von Neuern getadelt worden ist, wovon ich vielleicht in der Folge mit Ihnen zu sprechen Gelegenheit finden werde. Eben dieser Künstler mahlte in einer durch Sturm eroberten Stadt, eine tödlichverwundete Mutter, zur Erde liegend, deren Säugling an ihren Brüsten hinaufkriecht, um sich zu sättigen: die

halb-

halbtodte Mutter zeigt Jammer und Furcht auf ihrem Gesicht, ihr Kind möchte Blut statt nährender Milch einsaugen. Ich weis, Sie staunen mit mir, so oft Sie sich eine solche Scene recht lebhaft denken, und bewundern mit Recht den Flug der Kunst, der Vorstellungen möglich machte, die beym ersten Anblick ausser der Macht des Pinsels zu seyn scheinen. So war der leidende Philoktet vom Parrhasius, dessen schöne Beschreibung uns in einem alten griechischen Epigramm aufbehalten ist. Ich theile es Ihnen recht gerne mit. „Vom Parrhasius gemahlt, sitzt der schmerzvolle Held, das Aug schwimmt tief in Thränen, und in der tiefsten Thräne ist unaussprechlicher Schmerz. Gros bist du, weiser Mahler! aber einen vom Elend so sehr gemarterten Mann sollte man doch nicht zu neuer Qual erwecken! Ramler hat unsern Rode, in der schönen Ode an ihn, kaum so fein gelobt! Timomachus stellte den rasenden Ajax sitzend vor: wie wahr! nach allen Thorheiten setzt er sich schamhaft, und faßt den Entschluß, sich zu ermorden. Auch in der Medea wußte er Reue, Wuth, Mitleiden, und Thränen der noch übrigen Mutterliebe zu vereinen. Ein alter Dichter sagt davon: „genug, daß du sie unschlüßig mahltest. Für Medeens, nicht für deine Hand, Timomachus, schickt sich ihrer Kinder Blut.„

Ich komme beynah in Versuchung, dieser leitenden Hand zu folgen, und ihnen etwas über die Wahl des Zeitpunkts der Handlung, und das Schickliche dabey zu sagen! Man darf manches unsrer neuern Gemälde nur ansehen, um Versündigungen genug zu entdecken. Vielleicht sind die neuern Vorstellungen der Schaubühne schuld daran, daß man bisweilen unnatürlichen Mord, Schaffot und andre grausse Scenen auf Gemälden erblickt! Ich könnte Beyspiele mit leichter Mühe, besonders aus der alten und neuen biblischen Geschichte anführen; ich sage Ihnen nur so viel, daß ich Medea selbst schon gesehen habe, wie sie den blutigen Dolch empor hält, und ihre ermordeten Kinder zu ihren Füssen liegen hat: dies sage ich Ihnen nur, um Sie auf den Contrast der griechischen Zärtlichkeit aufmerksam zu machen. Wie gros bleibt da nicht Timomachus? Er will nicht, daß der Zuschauer verwünschend hinwegfliehe, vor der unnatürlichen Grausamkeit: er läßt ihn zweifelhaft. Man hält es noch nicht für so ganz gewiß, daß Medea so unmenschlich seyn könne: man ist banger der guten Kinder wegen, die ihr schmeichelnd entgegen eilen: bleibt länger stehen, möchte so gern die übrigen Züge der Mutterliebe siegen sehen, und geht besorgter, aber doch nie mit Haß und Verwünschung hinweg. Ich wünschte, daß recht viele Künstler oft und weiter darüber nachdächten! Wie viel gewinnt ihre Vor-

stellung, ihr Ausdruck selbst durch eine solche Zärtlichkeit in der Wahl des Zeitpunkts der Handlung! Hätte Timomachus Medea nach dem Mord vorgestellt, ihre todten Kinder zu Füssen, so wäre sein einziger möglicher Ausdruck Wuth, und vielleicht Reue: aber der schöne, sanfte, unbeschreibliche Zug, der noch nicht ganz erloschnen Mutterliebe, und die Thräne des Mitleids wäre verlohren gegangen; denn nun ist sie nicht mehr Mutter, ist in so hohem Grad von Wuth, der kaum noch Reue zuläßt. Ich habe mich oft heimlich über Guido Reni beschwert, und Ihnen darf ich meinen Tadel anvertrauen, daß er Piramus und Thisbe beyde ganz todt, häßlich übereinander zu Boden liegend, vorgestellt hat. Sie können das Stück von Vangelisty in Kupfer sehen. Er muß sich gefürchtet haben, den erhabnen Ausdruck der Thisbe zu erreichen, da sie ihren Liebling in seinem rauchenden Blut findet. Zu welcher grossen Scene hätte eben diese Geschichte nicht Anlage gehabt! nur nicht das Ende der Handlung. Was für Wirkung müste ein Mädchen thun, das, wie gesagt, durch die Erblickung des entseelten Körpers, ganz von dem Unglück ihrer Liebe überzeugt würde, was für Ausdruck im Gesicht! Keine Thräne, oder nur eine mühsam sich hervorwindende; starrer Blick, und der auch noch den todten blutigen Mann lieben und umschlingen möchte; und endlich der ernste Entschluß;

auch dies Schicksal mit ihm zu theilen: wie weit mehr müßte dies Mädchen rühren, als die beyden kreutzweis übereinander gestreckten Körper, mit dem grossen, costumwidrigen Schwerd zur Seite! So wie es ist, gefällt es mir eben so wenig, als ein Saul, der sich ins Schwerd mit ausgestreckten Armen stürzt; oder ein Ajax, der eben dies thäte; da er mich im Gegentheil, in seiner Verzweiflung sitzend, dem Todesentschluß nachhängend, bis zu Thränen rührt. Sie sind zu gütig, als daß Sie mir diese weitläuftige Stelle zum Vorwurf machen sollten. Ich bin es nie mehr, als wo von Hindernissen des Geschmacks, und von Misbräuchen in der Kunst die Rede ist: und wenn ich an Sie schreibe, so bin ich alsdann erst mit dem Brief zufrieden, wenn ich glaube, daß ausser Ihnen auch noch andre Nutzen aus ihm schöpfen könnten.

Der Verf. preißt statt dessen, was ich sagte, hier das Glück der griechischen Künstler, daß ihre Arbeiten durch so herrliche Dichter verewigt wurden. Die Neuern haben diesen Vortheil nicht in dem Grad; aber Hr. W. beantwortet die Frage selbst, und mit Recht: sie würden es auch haben, wenn sie ihren Dichtern solchen Ausdruck im Gemälde zeigen könnten, wie die Alten. Zu allgemein scheint es mir doch, wenn er besonders Raphael diesen Mangel an Ausdruck vorwirft. Und aus-

ser dem lesen Sie nur die Beschreibung der Mengsischen Himmelfarth in Dreßden, von Casanova in der Bibl. der schön. Wiss. Th. 3. S. 132. um selbst urtheilen zu können, ob wir nicht auch Stücke haben, die den Beschreiber eben so sehr begeistern, und ihn eben so viel darinn bemerken lassen, als die alten Dichter bemerkten. Unser Rammler sieht eben so gut in dem angeführten Gedicht an Rode:

„Der du dem blutenden Cäsar beym Dolche des Freundes in Purpur
„Das Antlitz hüllst, das den Mörder liebreich straft,
„Philipps Sohn zu des schnöde gefesselten Königes Leichnam
„Voll Wehmuth hinführst, o Rode, Melhomenens Maler.„

Weil nun Hr. W. von Raphael zu sprechen angefangen hat, so fährt er weiter darinn fort und behauptet besonders, daß er den Grad der Erhabenheit nicht erreicht habe, den die Alten erreichten, und den erhabne Gegenstände selbst fordern. Mit seinen Einwürfen gegen die Verklärung habe ich Sie schon bekannt gemacht, daß er nemlich das Niedre mehr bearbeitet habe, als das Erhabenste: z. E. die Jünger am Berg, und den Berg mehr, als den Held selbst. Eben so ist die Vorstellung der Schöpfung der Welt an sich ein erhabner Gegenstand, aber dem Kleinen bey der Aus-

führung

führung desselben entwischt selbst Raphael nicht. Ein Mann, durch die Luft schwebend, die eine Hand auf der Sonne, die andre auf dem Mond haltend, schwächt das grosse Bild, und wenn der Mann erst ein alter, runzlichter, häßlichbärtiger Mann, mit matten Augen, mit einem langen Talar umwunden, ist: bleibt da auch nur noch etwas von der hohen Idee übrig? So sieht Gott dem Zauberer Merlin ähnlich. Der Mahler sollte bedenken, daß Alter, Hinfälligkeit, Abnahme sich an keinen Gott wagen: der bleibt immer majestätisch, immer über den grösten Menschen erhaben. Die griechischen Statuen geben dazu die herrlichsten Belege: auch Gemmen und Münzen. Haben Sie je darauf einen Jupiter so alt, so häßlich gefunden, wie wir unsern Gott gebildet sehen? Der Grieche gab ihm auch einen schönen Bart, aber wie ihn der Grieche als Mann selbst trug: warum muß er bey uns einen so häßlichen Bart haben, da wir selbst von der Gewohnheit abgegangen sind? Warum soll unser Gott einem Juden gleich seyn? Vielleicht deswegen, weil wir seinen Sohn eben so abbilden? Wenn ich Gott schildern sollte, er würde weder den zweyspitzen Bart, noch Talar haben!

Der grosse Ausdruck war also Raphaels gröstes Verdienst nicht: aber, ich habe es oben schon gesagt, desto mehr der sanftere; dieser

 herrscht:

herrscht: z. E. in den ersten Eltern, die aus dem Paradies vom Engel getrieben werden. Der Engel handelt aus Befehl: man sieht es ihm an, er hat Mitleid mit denen, die er verweisen muß: er legt seine Finger sanft auf Adams Schultern, als ob er mehr mahnen, als gebieten wollte. Hr. W. führt noch einige Beyspiele von ihm auf, die ich Ihnen aber nicht anführe, weil sie theils unbestimmt sind, und weil wir sie vielleicht anderswo besser kennen lernen. Eines und das andre will ich Ihnen aber doch beschreiben, und zwar mit W. eignen Worten:

„Laßt uns sein Genie in dem Auftrag des Heilandes an den Petrus betrachten; kaum waren die Schlüssel überliefert, und Petrus der Vorzug gegeben, sogleich bemerkt man die verschiednen Wirkungen hievon in der Stellung und den Geberden der übrigen Apostel ausgedrückt. Die zween Vordersten billigen die Handlung; der eine mit einem gesetzten Wesen und Urtheil, wie es seinem Alter anständig ist; der andre mit jugendlichem Feuer und ganz paßionirt. Von den zween folgenden heftet der eine ganz ernsthaft seinen Blick auf des Heilandes Gesicht: der andre scheint zwischen Eigenliebe und Billigkeit der Wahl anzustehen. Die übrigen sechs sind in zwey Grupp vertheilt; in dem nähern ist die vorderste Figur von einem melancholischen, hagern Temperamente,

schaut

schaut mit raschem Blick seinen Nachbar an, ob derselbe seinen Beyfall nicht auch geben wolle: welcher, von ganz verschiedner Complexion, sich gänzlich in einfältiger und gläubiger Bewunderung zu verlieren scheint: indessen der dritte, durch ihren Beyfall aufgebracht, mit ungeduldigen Blicken und geberdenvoller Unruhe zeigt, wie wenig er zufrieden sey, daß Petrus den Vorzug erhalten. Das letzte Grupp hat, wie das erste, drey Figuren; die hinterste scheint ganz von der Scene weggenommen, denn man kann ihre Stelle und Action nicht sehen. Dieses ist ein Umstand, wobey die Imagination gewissermassen ausruhen kann, und eben dieser Umstand giebt dem Ausdruck in den zwo andern um so vielmehr Stärke; die eine mit gerunzelter Stirne und gezwungener Stellung schwillt von hämischem Misvergnügen auf; die andre von lebhafter und feuriger Natur läßt ungescheut ihren Neid hervorbrechen.„ Ist diese Zergliederung nicht schön, Ihnen nicht angenehm? Ich würde sonst die zweyte zurückbehalten! Sie ist kürzer. In dem Opfer, das die Einwohner zu Lystra dem Paulus und Barnabas bringen wollen, führt Raphael den geheilten Lahmen, als die Ursache dieser Verehrung, auf. Seine Krükken liegen neben ihm, und er steht als wie einer, der seinen noch schwachen Gliedern nicht traut, und bittet seine Wohlthäter herzlich, das Opfer anzunehmen. Ein alter Mann drängt sich inzwischen herbey,

hebt den Zipfel seines Rocks auf, und betrachtet erstaunt die geheilten Glieder, ein Mann und ein Jüngling beschauen ihn von der Schulter herab. Wie gewählt, wie wahr ist dieser Gedanke! Wie passend zu seinem Endzweck!

Vereinte Raphael Titians und Corregios Verdienst in sich, samt der Schönheit der Alten, so würde er, und wer dies sonst könnte, der allergröste Mahler seyn. Warum hauptsächlich Raphael demohngeachtet unter unsern Neuern oben ansteht, und also immer etwas näher zur Stuffe der Alten hat, als alle andre, das alles sollen Sie aus dem Munde unsres grossen Mengs im nächsten Brief hören.

Selbst in der Composition scheint Raphael den Alten fast gleich zu seyn; und bey bessern Umständen, bey längerem Leben, bey Zeiten, in denen Apelles gros wurde, wie viel wäre er da nicht geworden! Daß Sie mich um nähere Umstände von Apelles Bildung fragen würden, kann ich mir vorstellen: ich darf Ihnen also nicht verschweigen, was Webb davon sagt! Statt eines Perugino war Pamphilus Apelles Lehrmeister. Phidias und Polykle seine Muster für die Zeichnung, Zeuxis und Parrhasius fürs Colorit, Timanthes für Zusammensetzung. Ueberdies Alexanders des Grossen Freundschaft (der sie Leo X. nicht entgegen setzen können), Ruhm und Ehre, Nacheiferung

ferung des Protogenes, Beyspiel und Rath des Praxiteles und Lysippus. Verbinden Sie alle diese Vortheile mit dem griechischen Himmel und der griechischen Achtung der Künste und ganzen Verfassung und Religion; und vergleichen Sie Raphael damit, und staunen Sie, daß er dennoch wurde, was er ist: oder denken Sie sich ihn vielmehr an Apells Stelle; Ihre Einbildungskraft wird sich im Bilde des grösten Mahlers verlieren.

Ich übergehe die Wiederholungen, mit denen Webb am Ende noch einmal erweißt, daß die Alten ihrer einfachen Composition ungeachtet, immer noch von den Neuern nicht erreicht seyen: daß ein einziger grosser Ausdruck mehr wirke, als viele kleine auf einem Stück: diese kurze Wiederholung übergehe ich, weil Sie mit geringer Mühe den Brief selbst noch einmal überlesen können. Auch brauche ich Ihnen nach allem diesem nicht zu sagen, daß ich dieses Buch für eines der gedachtesten in unsrer Kunst halte, und daß mir nur zwey noch besser gefallen – die Sie bald kennen lernen sollen. Selbst kleine, aber häufige Sprachfehler des Uebersetzers lasse ich ungerügt, damit Sie mich nicht für einen Splitterrichter ausschreien.

Vierter Brief.

Sehen Sie, lieber Freund, wie treu ich die Pflichten meines Amts erfülle: schon jetzt erhalten Sie eine Beurtheilung des kleinen, aber reichen Buchs unsers Mengs:

Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey. Zürch 1775. 8.

Es sind hingeworfene Bemerkungen, die der V. unter benannten Capiteln verbunden hat: sie sind wahr, nnd man sieht es jeder Zeile an, daß sie ein Mann gemacht hat, der Ausübung mit der Theorie verband.

Ein Auszug macht mir ebendeswegen viele Mühe, weil sie nicht in der Ordnung geschrieben sind, die ihn erleichtert. Das Ganze ist in zwey Hauptabschnitte abgetheilt: Von der Schönheit: vom Geschmack.

Ich erkläre Ihnen zuerst Schönheit. Sie ist der sichtliche Begriff der Vollkommenheit. Eine Sache hat Schönheit, wenn wir in dem Begriff, den wir von ihr haben, in unsrer Einbildungskraft nicht mehr höher steigen können, als sich die Sache selbst uns zeigt: etwa so, wie man das einen sichtlichen Punkt nennt, in welchem keine Zertheilung mehr

mehr bewirkt werden kann. Unvollkommen bleibt dennoch jede Schönheit, weil auf unserer Erde nichts vollkommenes ist, nur können wir ihre Unvollkommenheiten nicht mehr begreifen. Der immer so angenehm schwärmende Plato nennt die Regung der Schönheit eine Erinnerung der obern Vollkommenheit, und es wundert mich nicht, wenn er dieses für die Ursache ihrer entzückenden Kraft hält.

Gründe der Schönheit sichtbarer Dinge.

In den ersten Gestalten der Natur ist keine Schönheit, denn sie liegen noch nicht deutlich vor uns; sie sind merklich, aber nicht begreiflich. Von ihnen hat die Natur andre schon sichtliche zusammengesetzt, die uns Farben bilden, deren Wirkung verschieden ist, je nachdem ihre Gestalten die Lichtstrahlen so oder anders einfallen lassen. Sind diese ersten sichtlichen Gestalten, in sich, einförmig, so sind sie rein; denn der Lichtstrahl macht nur eine Wirkung in ihnen. Dieses heißt ihre Schönheit. Prisma und das Gegentheil erweisen die Wahrheit dieses Satzes. Wenn man z. E. gelb mit roth, oder blau mischt, so wird es verderbt. Die so verschiedne Färbung der Materie kommt vom Unterschied ihrer geringsten Gestalten, und von Mengung der unterschiednen her. Daraus sind wieder grössere Gestalten gebildet, deren Schönheit

nicht mehr nach Farben, sondern nach ihrer Form beurtheilt wird. Einförmigkeit mit ihrer Ursache und mit sich selbst ist auch der Grund der Schönheit dieser Gestalten. Deswegen ist unter allen die runde die vollkommenste: sie hat nur eine Ursache, die Erweiterung ihres Mittelpunkts. Je mehr sich andere Gestalten von dieser entfernen, je unvollkommner werden sie; aber auch sie sind schön, wenn sie mit ihrer Bestimmung einig sind. Daher ist in allen Dingen Schönheit. Die unvollkommnern können sogar nützlicher seyn, als die vollkommnen; sie können ihrer Gestalt nach zu mehr als einer Sache dienen, können Wirkung leiden, die vollkommnere nur thun. So sind gelb, roth, blau nie etwas anderes, als eben gelb, roth, blau: es ist nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nehmlich, wenn sie gleich weit von allen andern Farben entfernt sind. Gemischte Farben hingegen können von verschiedner Art seyn; bald mehr, bald weniger von einer der Hauptfarben haben. Von den Begriffen also, die wir von einer Sache haben, kömmt die Erkenntnis ihrer Schönheit her, sonst könnten ein bunter Stein, und ein einfärbiger nicht zugleich schön genennt werden. Weil wir aber mit der Schönheit bey dem einen die Flecken, bey dem andern aber sie nicht verbinden, und beyde so mit unsern Begriffen übereinstimmen, nennen wir beyde schön.

Wir-

Wirkung der Schönheit.

Schönheit ist Abglanz eines göttlichen Wesens: je mehr daher in einer Sache Schönheit ist, desto geistiger ist sie, desto beseelter: ohne sie wäre die Sache todt für uns. Daraus fließt die Entzückung, in die uns Betrachtung der Schönheit setzt; darum nähern wir uns dem Schönen so gern.

Könnte vollkommne Schönheit in der Natur seyn? Mengs leugnet nur die Wirklichkeit: möglich wäre es. Die Natur hat in jedem Geschlecht ihrer Gestalten einen gewissen Mittelpunkt, der sich der Vollkommenheit mehr nähert: z. E. der Mensch unter den lebenden Geschöpfen. Unter den Geschlechtern selbst ist wieder vielfacher Unterschied. Könnte des Menschen Seele ihren Körper selbst und frey bilden, hänge seine Bildung nicht schon in Mutterleibe, und noch vorher von äussern Umständen ab, so würde er vollkommen schön seyn. Fast jeder Mensch hat Leidenschaften, die seine Gesundheit stören, er hat heftigere und schwächere, beyde, besonders die heftigern, zeigen an verschiednen Theilen des Körpers ihre Wirkung, diese entstellt ihn leicht. So ist schon in Mutterleibe durch Leidenschaften und Gesundheitsumstände der Schwangern die Seele des werdenden Kindes gestört: aber eben deswegen halten wir einen schönen Körper so leicht für die Wohnung einer schönen, grossen

Seele,

Seele, die fähig war, sich durch alle Hindernisse in ihrer Bildung nicht stören zu lassen. Daß der Mensch ganz schön seyn könnte, beweisen auch so viele Theile, die oft ganz vollkommen an ihm sind: bey noch mehr Freyheit wäre er vollkommen schön geworden.

Kann in der Schönheit die Kunst die Natur übertreffen?

In Licht und Schatten erreicht die Kunst die Natur bey weitem nicht: aber in der Schönheit übertrift sie dieselbe. Die Natur ist, wie gesagt, Zufällen dabey unterworfen; die Kunst wirkt frey: ihre Werkzeuge widerstreben nicht. Es gehört nur eine grosse, ämsige Seele dazu, um aus der ganzen Natur das schönste zu sammeln, so kann sie alsdann die vollkommenste Schönheit bilden. Die Kunst giebt ihren Menschen, was die Natur selten vereint: Gröse der Seele, Uebereinstimmung des Leibs, tugendhaftes Gemüth, gleichgeübte Glieder, höchste Gesundheit, Stärke der Vernunft. Aber unter den Neuern ist noch keiner auf dem Weg der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen: sie haben immer nur das Wahre und Gefällige zur Absicht gehabt; und, waren sie in einem Theil gros, so fehlte gewöhnlich dem andern Theil die Höhe eines andern Künstlers, die sie, um vollkommen zu seyn, auch noch hätten erreichen sollen.

Denn

Denn um die vollkommenste Schönheit zu erlangen, muß man alles Schöne vereinigen. Bleibt also nicht jedem Künstler noch Ehre genug übrig? Und braucht sich je einer von dem Gedanken abschrecken zu lassen, daß die höchste Stuffe schon erreicht sey? Er betrete den Weg zur Vollkommenheit, und er wird auch im geringern Theil gros scheinen! wie man von einem auf der Landstrasse sagt; daß wenn er gerade fortwandelt, er in die oder jene Stadt kommen werde. Der Künstler folge in jedem Werk nur einer Haupturſache; denn es darf nur eine Ursache der Vollkommenheit darinn seyn: er folge der Natur, die jedem Ding seine Bedeutung giebt, wodurch man es von andern unterscheidet; dann wenn alles eine Ursache aufs Ganze hat, und einen Geist, so ist das Werk schön, weil es voll Geist ist, und so die höchste Stufe der Vollkommenheit der Materie erreicht.

Ich habe mit gutem Bedacht den Gang dieser Ideen durch nichts unterbrochen, weil ich Ihnen sonst das Nachfolgen erschwert hätte. Denn wenn ein Mann, wie Mengs, seine Gedanken niedersetzt, so müssen Leute von unsrem Alter und von unsrer Erfahrung sich von allem andern so weit als möglich losreissen, um dem denkenden Mann nachdenken zu können. Ich komme nun auf den zweyten praktischen Abschnitt: vom Geschmack.

Ursprung des Namens in der Kunst.

Er ist in der Mahlerey eingeführt, um damit zu bedeuten, daß ein Werk einen Geschmack der Vollkommenheit haben könne, ohne selbst vollkommen zu seyn: wie bisweilen etwas süßlich schmeckt, ohne selbst ganz süß zu seyn. Ohne vorragenden Geschmack kann keine Speise gefallen, weil sie sonst die Zungennerve nicht reitzen würde: so auch keine Mahlerey, wenn sie nicht eine Reitzung der Gesichtsnerven wirkt. Im Uebrigen ist der Geschmack in der Mahlerey wie der bey Speisen: er kann übel oder gut gewöhnt werden, und zwar aus ähnlichen Gründen, woraus z. E. starke Getränke und Speisen den Geschmack verderben, leichte aber das zarte Gefühl der Zunge beybehalten.

Bestimmung der Regeln des guten Geschmacks.

Werke von gutem Geschmack in der Mahlerey sind die, in welchen entweder die Hauptsachen nur wohl angedeutet, oder die, welche auf eine leichte Weise ausgeführt sind, so daß die Mühe darinn verdeckt ist. Die ganze Stelle ist vortreflich; hören Sie dieselbe ganz. „Beyde Arten gefallen, weil sie eine grosse Meynung von dem Künstler, der sie verfertigt, geben. Man meynt, er habe alles gewußt, um nur die Hauptsachen zu wählen: oder er

habe

habe sehr viel gewußt, die Sache so leicht machen zu können."

Der grosse Geschmack wählt überall die Hauptttheile, und versteckt die kleinern: der mittelmäsige deutet Grosses und Geringes auf gleiche Weise an. Der kleine Geschmack nur das Kleine und Geringe. Ein schöner Geschmack bezeichnet das Schöne aus der Natur, ihm ist der gemeine entgegen, der nicht nur alles abbildet, wie es ihm vorkommt, sondern wohl gar das Schlechte und Garstige allein auffindet. Wer also das Schönste und Größte wählt, hat den besten Geschmack. Der Künstler muß überall die guten Eigenschaften einer Sache zeigen, die häßlichen verwerfen: denn das Auge wünscht nur das erste, ohne das letzte zu sehen. Aus den Eigenschaften fließt Bedeutung. Diese muß richtig und der Sache angemessen seyn; ist sie es nicht, so beleidigt sie Verstand und Augen, weil sie ihrer Verrichtung widerspricht, oder weil wir keine Ursache ihres Daseyns finden können.

Auch ist das dem Auge zuwider, was seine Nerven zu sehr anspannt, und ihnen gar keinen Ruhepunkt verstattet.

Die Frage wird hier ganz natürlich:

Wie sich der gute Geschmack mit der Nachahmung verträgt?

Nach-

Nachahmung ist der erste Theil der Mahlerey: der nothwendigste, nicht der zierlichste; denn Nothdurft zeigt Armuth an, Zierde einen Ueberfluß. Weil nun Mahlerey in sich mehr eine Zierde, als Nothwendigkeit ist, und eine Sache nach ihrer ersten Ursache schlecht, oder gut geachtet werden soll: so ist auch in der Mahlerey die Zierlichkeit der Nothwendigkeit vorzuziehen, und der ist ein grösserer Künstler, der Ideale schaft, als der blos nachahmt. Der allergrößte ist der, der beyde vereint: denn die Kunst besteht aus beyden. Unter Ideal versteht H. M. hier nicht Erfindung ganz neuer Sachen, sondern die Kunst, aus der Natur gut zu wählen.

Vom guten Geschmack ist Manierung sehr verschieden. Wie oft werden nicht beyde verwechselt: man hält Manierung für guten Geschmack. Und doch sind sie ganz verschieden. Geschmack ist Wahl, Manierung ein Betrug, der entweder zu viele Theile ausläßt, oder zu viele neue erfindet, und einflickt. Gewöhnlich fallen die, welche den grossen Geschmack suchen, in den ersten Fehler, in den zweyten bringt manchen ein zu ängstliches Bestreben, immer zu bessern. Der gute Geschmack vermeidet beyde; er wählt das Beste und Nützlichste. Nach ihm haben die größten Künstler gestrebt. So geht der V. auf eine kurze Geschichte des Geschmacks über. Mittelmäßige

Künst-

Künstler hat das Mittelmässige, die Kleinen das Kleine gerührt; sie haben dieses für Hauptsachen angesehen. Die Griechen hatten den grossen Geschmack. Sie bildeten besonders die menschliche Gestalt, weil sie die Eigenliebe der Menschen kannten, die sich immer gern selbst sehen. Weil der Mensch besser ist, als seine Kleider, so liessen sie ihn mehr sehen; sie schilderten ihn meistens nackend. Diese Gewohnheit machte sie genau mit den Proportionen des Körpers vertraut; sie studirten Anatomie, Bedeutung und Ausdruck. Ihre Sitten boten die Hand dazu. Im Kampf- und Rennspiel sahen sie die schönsten Beyspiele vor sich. So stiegen sie bis zur Gottheit, und gaben ihr von der menschlichen schönen Natur die Theile, die mit ihren Eigenschaften übereinstimmten. Alle Theile, die die Schwachheit der Menschen bezeugen, fielen weg: sie verwarfen menschliche Eigenschaft und Nothdurft, und so entstand die Schönheit. Auch fanden sie bald die Stuffen zwischen Göttern und Menschen; und so entstanden ihre Helden. Wie konnte nun die Kunst noch weiter steigen? Demohngeachtet wurden sie durch ihre Sitten und Gebräuche auch in Gewändern und andern Nebensachen geübt. Ihre meisten weiblichen Gottheiten waren bekleidet. Doch berechnete man Kleid und andre Nebensachen immer nach der Würde des Hauptgegenstands, so lange grosse Künstler lebten. So bald diese aufhörten und

der Weise nicht mehr urtheilen durfte, sondern der Reiche und der Fürst; wie schnell sank da nicht die Kunst bis ins Kleine herab! Nun ward sie dem Schicksal überlassen. Hatte ein Grosser guten Geschmack, so erhoben sich auch Künstler wieder, und ahmten ihre grossen Vorgänger nach. Folgten mehrere solche grosse Herren auf einander, so blühte die Kunst, aber doch nur so, wie etwa Blumen in einem schönen Nachsommer, um gleich wieder zu verwelken. Endlich gieng die Kunst ganz zu Grund, sie wurde eine Sache des Handwerkers; bald verächtlich und ganz vergessen. Nach langer Zeit fand man sie gleichsam wieder; und die aus Constantinopel fliehenden Griechen brachten mit andern Wissenschaften auch die Mahlerey nach Italien: aber in elendem Zustand. Giotto zog sie etwas aus der Finsternis: aber er blieb, wie alle vor Raphael, Corregio, Titian, bey der blosen Nachahmung. Es war damals gar kein Geschmack: solche Arbeiten waren ein Chaos. Die drey genannten Männer erschienen; und es ward Licht. Aber sie sind unter sich sehr verschieden. Jeder von ihnen wählte besonders einen Theil, den er ausbildete, weil er die Kunst hauptsächlich darinn zu finden glaubte. Raphael, Bedeutung; Corregio, Annehmlichkeit; Titian, Wahrheit. Der Gröste war also der, welcher den grösten Theil besaß. Bedeutung ist der nützlichste Theil der Mahlerey: Raphael ist daher der erste; Corregio

folgt

folgt ihm, wie der Bedeutung die Annehmlichkeit: und beyden Titian, weil Wahrheit mehr Schuldigkeit ist, als Zierde. Die Griechen fanden das Idealische, den höchsten Theil der Kunst: sie übertrafen also auch diese drey. Der Grund mag wohl der seyn, weil sie kein so weitläuftiges Feld bearbeiteten, als die Neuern, und daher mehr darauf wenden konnten. Andre Gründe kennen Sie schon aus Webb; ich würde Ihnen die Zeit rauben, wenn ich sie wiederholte. So vorbereitet können wir zu genauern Vergleichungen dieser drey grossen Männer übergehen, die besonders Zeichnung, Licht und Schatten, Colorit, Composition, Drapperie und Harmonie betreffen. Die hier eingeschaltete Anweisung zum guten Geschmack glaube ich schicklicher am Ende dieser Betrachtungen anführen zu können, wenn sie überhaupt alsdann nicht ganz überflüßig seyn sollte.

Betrachtung der Zeichnung des Raphael, Corregio, Titian, und ihrer Absichten bey der Wahl derselben.

Was von Raphaels Zeichnung gesagt wird, bestättigt das, was uns Webb davon lehrte. Es war mehr Glück für Raphael, zur Zeit der wahren Kindheit der Kunst gebohren zu werden: er lernte Anfangs nichts als reine Wahrheit nachahmen, und erlangte dadurch die Richtigkeit des Augs, die ein so unentbehrliches

Gut für den Mahler ist. Erst aber, als er Leonardo da Vinci und Michel Angelo Werke in Florenz sah, erwachte sein Geist, und er fand, daß ausser der Nachahmung noch etwas mehr in der Macht der Kunst liege. Doch waren diese Werke noch immer nicht schön genug, um ihn ganz aufzuhellen. Erst in Rom, in den Antiken fand er das Uebereinstimmige mit seinem eignen Geist. Aber doch blieb er auch bey der Nachbildung derselben noch immer der getreuere Nachahmer der Natur; sie halfen ihm nur aus der Natur wählen. Durch die schönen Reste griechischer Kunst fand er Verhältnis, Ausdruck in Knochen und Gelenken, und hätte er mehr Gelegenheit gehabt, wie jene, Ideale zu bilden, hätten ihn nicht Zeit und Verfassung, und Religionsgebräuche von denselben entfernt; so wäre er wohl den Alten näher gekommen. Blos die Bedeutung konnte ihn bey seinen Vorstellungen anlocken, und hinreissen. Auf diese wandte er daher allen Fleis. Er sah, daß gewisse Gesichtszüge diese Bedeutung haben; er fand, was zu einem solchen Kopf für Hände, Füsse, und andre Glieder gehören, diese fügte er dem Charakter gemäs zusammen; beobachtete das Spiel der Knochen und Muskeln, bis auf Adern und Runzeln, aber immer so, daß die Haupttheile am meisten auffielen. Wenn Theile in seiner Zeichnung abgehen, so sind es höchstens die geringsten. Wenn er mit wenigen

gen Strichen zeichnete, waren diese schon Hauptsache: man verstand ihn also auch darinn. Rund ist sein Fleisch, gerad sind seine Sehnen, und seine Knochen eckigt; kurz, es ist an Raphael alles voll Bedeutung und wahr.

Corregio wurde eilf Jahre nach ihm gebohren. Auch er hatte die Natur zur Führerin: ihn reitzte mehr das Angenehme in derselben; und er glaubte diese durch Einförmigkeit zu erreichen, verbannte daher alles Scharfe aus seiner Zeichnung. Im Fortgang seiner Kenntnisse fand er Licht und Schatten seinem Zweck hauptsächlich zuträglich. Er lies nun Kleinigkeiten aus, und vergrösserte die Formen: aber oft stimmt sein Geschmack nicht mit der Wahrheit überein. Seine schlängelnde Umrisse kennen Sie auch schon aus Webb. Titian ahmte die Natur nach, wie er sie fand.

Betrachtung des Lichts und Schattens des R. C. T.

Auch dies ist blos Wiederholung dessen, was Ihnen Webb von Raphael gesagt hat: daß er anfangs dies ganz für Nebensache gehalten, daß er erst in Florenz in den Werken des Fra Bartholomäo und des Masaccio gefunden habe, was für grosse Wirkung Licht und Schatten hervorbringen, und wie auf einem erhabnen Glied keine starke Falten und Dunkelheiten stehen können; daß er dadurch,

und durch das Studium der Antike seinen Figuren grosse Deutlichkeit gegeben habe; daß er die vordersten Figuren bis ins Weisse beleuchtet, und Schatten bis aufs Schwarze verdunkelt; daß er, den Statuen zufolge, die nächsten Figuren am stärksten schattirt und beleuchtet, die entfernteren schwächer, daß er aber eben dadurch den Ruhm versäumt habe, auch hierinn Muster zu seyn. Corregio ist es hier. Auch er schattirte und beleuchtete anfangs, wie er es in der Natur sah, aber er hob sich bald. Sein zartes Gefühl brachte ihn auf den Begriff der Ruhe in einem Gemälde, die durch grosse Parthien bewirkt wird. Er hob das Kleinliche, indem er der Sache weniger Licht lies, und mehr Schatten, und durch Wiederscheine hob er die unangenehme Dunkelheiten des Schattens. Dennoch lies er jeder Sache ihre Lichtigkeit selbst im Schatten, weil dies zur Deutlichkeit nothwendig war. Auch brachte er durch sorgfältige Abstuffung von Licht und Schatten die Harmonie zwischen beyden zu Stand. Nie steht daher schwarz gegen weiß: immer bahnen Zwischenfarben den Weg zur allmählichen Abänderung. Nie setzte er gleichgrosse Massen von Licht und Schatten zusammen: er trennte sie durch Mittelteints, gab dadurch Ruhe und Abwechslung, und erreichte seinen Endzweck, Annehmlichkeit: und wer sie, wie er, im Schatten und Licht finden will, muß Corregio's Schüler werden.

Titian

Titian ist hierinn minder gros. Er kopirte die Natur: sie leitete ihn zu Licht und Schatten an; aber er benutzte dies nur so weit, als ohne Licht und Schatten eine Sache gar nicht werden konnte, was sie seyn sollte. Er wird daher bisweilen hart. Demohngeachtet führte ihn die Natur selbst bisweilen zur guten Vertheilung des Lichts und Schattens, nicht aber seine Wahl.

Betrachtung der Colorite des R. C. T.

Raphael bleibt da zurück. Seine erste Unterweisung in Wasserfarben, und sein frühes Frescomahlen mögen wohl etwas Ursache davon seyn. Mit Wasserfarben ist die Färbung schwer, und bey Fresco muß man zuviel auswendig arbeiten. Kurz, bey Fra Bartholomäo konnte er nur einen guten Hauptton, und im Oelmahlen eine Fertigkeit erlangen, nie aber das Schwerscheinende und Dicke in Farben ganz ablegen. Corregio fieng gleich mit Oelfarben an; sie beförderten die Zärtlichkeit seiner Bilder. Bey seinen Bemühungen um Licht und Schatten sah er, daß undurchsichtige und nicht saftige Farben auch keinen wirklichen Schatten bedeuten; er fand daher durchsichtige und Laßierungen, die das Dunkle in der That erst dunkel machen. Unser M. sucht die Ursache davon darinn: „weil bey nicht saftigen Farben der Lichtstral auf der Oberfläche bleibt, sie also zwar eine dunkle, aber beleuchtete

Sache scheinen; da hingegen saftige ihre Lichtstrahlen durchgehen lassen, also ihre Oberfläche wirklich dunkel bleibt.,, Er erkannte, daß das Licht nicht weiß seyn müsse, sondern etwas gelblicht, weil es von der Sonne kömmt: und daß nur die Wiederscheine die Farben des Körpers haben dürfen. Seine Schattenfarben sind herrlich; wir haben im Webb Beyspiele davon gesehen. Aus allzugrosser Liebe zum Schein des Lichts und Schattens machte er seine Lichtfarben zu rein; wodurch sie dick, und die fleischigten Theile nicht durchscheinend genug worden. Titian übertrift ihn und Raphael hierinn. Titian mahlte sehr viele Porträte, und diese legten ihm die gröste Genauigkeit bis auf Kleinigkeiten in Kleidung und Schmuck auf. Er mußte diese mit dem Bild selbst vereinigen; Wiederscheine und Mittelteints brachten ihn dahin. Er folgte ganz der Natur, und einen bessern Führer konnte er hierinn nicht wählen. So mahlte er Fleisch, das viele Mittelteints hatte, ganz in Mittelteints, das, so wenig hatte, fast ohne dieselben. Ihm muß der Künstler hierinn seine Grösse abborgen.

Betrachtung der Composition des N. C. T.

Jetzt erst sind wir da, wo sich Raphael hauptsächlich gros zeigt. Der Gang seiner Vervollkommung ist hier ganz herrlich entwickelt, so wahr, so voll Menschenkenntnis ist jeder Zug und jeder ist zugleich ein goldner

Spruch

Spruch für den Mahler. Anfangs war er hart und kalt, mit den Jahren reiften Verstand und Kunst. Er liebte die Wahrheit, sogar, daß er sich kaum über sie erheben konnte. Der griechische Geist schwebte zwischen Erde und Himmel; Raphael schritt nur mit Grosmuth und Hoheit auf der Erde. Masacci und Leonardo da Vinci Werke gaben ihm den ersten Begriff von gebildeter Bedeutung: er nahm die Natur und den Ausdruck der Leidenschaften zu Hülfe. „Wenn er ein Bild ersann, so dachte er zuerst an Bedeutung; nehmlich, was es vorstellen sollte, wie vielerley Regungen in dem gebildeten Körper seyn könnten, welche die stärksten und schwächsten wären, in was für Menschen diese oder jene angebracht, was für Menschen, und wie viele da eingeführt werden dürften, wo jeder, wie nah, wie fern er von der Hauptbedeutung stehen müsse, um dieses, oder jenes Gefühl zu haben.“ Lasen Sie wohl eine unterrichtendere Stelle, lieber Freund? Jeder Künstler sollte sie auswendig sich oft vorsagen, ehe er ein Gemäld entwirft: wie manches würden wir alsdenn entweder gar nicht, oder doch nicht so sehen! Mengs geht ihm noch weiter nach. „Wenn ein Werk sehr gros war, so überdachte Raphael vorher: wie viel die Hauptgeschichte, oder die Bedeutung der Hauptgruppen die andern angehen könne; ob die Geschichte augenblicklich, oder langwierig war:

ob sie in ihrer Beschreibung sehr bedeutend; ob vorher etwas geschehen, so die jetzige Handlung angeht; ob aus dieser bald eine andre Geschichte flos; ob es eine sanfte, ordentliche, oder eine stürmische, unordentliche, traurigstille, oder traurig verwirrte Geschichte war.„ Nun erst mahlte Raphael das Nöthigste, und setzte so seine Gedanken Stuffenweise nieder, den nothwendigern vor allen andern, und so nach ihrer Würde herab. Dabey sah er nicht, wie viele andre, blos auf Schönheit der Stellung; er sah auf wahren Ausdruck. Wie eine Leidenschaft die Glieder hob, so mahlte er sie: daher seine einfältige, stille, gerade Figuren: keine bewegt sich ohne Noth. „So zeigt er in Geschichten die innern Regungen; redete bey ihm jemand, so sieht man, ob er mit Stille der Seele rede, oder mit Zorn, auch auf dem Gesicht. Der Denkende zeigt, wie stark er denke; man sieht, ob Anfang, Mittel oder Ende der Leidenschaft sey.„ Und um alles dies selbst zu sehen, sind sogar die Kupferstiche von Marc Antonio, Agostin Venetiano und anderen nach Raphaels Werken schon sehr unterrichtend für den, der nicht selbst in Rom darnach studiren kann.

Corregio hatte Grazie zum Hauptzweck: was diesem zuwider war, vermied er. Sogar das Allzubedeutende. Seine Weinende und Traurende weinen und trauren wie Kinder, die im

näch-

nächsten Augenblick lachen. Sein Zorn zürnt wie ein verliebtes Mädchen. Er mahlte, um angenehm zu rühren, und wer sein Gefühl und seinen Geist hat, findet in ihm viel Gutes; aber wehe dem, der sich ohne diese von ihm zur Nachahmung hinreissen läßt! Titian erfand nach Regeln, nicht durch Gefühl; er hatte wenig. Oft ist eine schön erfundene Figur in seinen Arbeiten, aber nicht Nachdenken, sondern gutes Glück hat sie hineingebracht: dann gleich neben ihr ist eine desto schlechtere.

Betrachtung der Drapperie des R. C. T.

Hier steht Raphael noch einmal mit Recht oben an. Von Masacci und Fra Bartholomäo, denen er anfangs gefolgt war, gieng er bald zu seinen schönern Führerinnen, den Antiken über. Er folgte ihnen, und gebrauchte, wie sie, nicht zu kleine und nicht zu grosse, sondern nutzbare Gewänder. Er faltete sie natürlich und versteckte nicht, sondern bekleidete, legte grosse Falten auf grosse Theile des Körpers, und lies alle überflüßige weg, um dadurch die Glieder nicht zu durchschneiden. Er richtete sie immer nach dem darunter versteckten Glied; war dies gros, so wurden seine Faltenmassen auch so: war es verkürzt, so verkürzte er auch seine Falten. Seine Gewänder, unter denen kein Glied ist, haben auch wirklich Formen, die keinem Glied angemessen sind, und werden dadurch bedeutend und kennt-

lich. Er gab diesen weite Augen und weite Brüche. Nichts ist aber schöner, als Raphaels fliegende Gewänder: man sieht, daß die Luft die Ursache ihrer Regung ist. Oft sieht man die Ränder des Gewands, um zu zeigen, daß seine Figuren nicht in Säcken stecken. Immer hat jede Falte ihre Ursache: man sieht Bedeutung in ihr; sie macht immer Dreyecke, klein und gros, welches auch allein die schicklichste Form der Falte ist. Der Grund davon ist das Bestreben nach Ausdehnung eines jeden Gewands: wird es nun hier zusammengezogen, so breitet es sich dort aus und bildet dadurch Triangeln. Auch durchschneidet sein Gewand die Glieder immer nur schief, und hat selbst eine dreyeckigte Form, wie die Falten. Nach Raphael muß sich also der Künstler in der Drapperie bilden. Corregio's Gewänder sind leicht, angenehm, aber schlecht gefaltet: er versteckt, oder durchschneidet das Nackte. Die Farben seiner Gewänder sind aber schön, meistens saftig, oft dunkel, um das Fleisch zu heben. Titian mußte bey seinen Porträten viel auf Drapperie wenden. Er mahlte sie daher vortreflich schön und wahr, rein und abstechend in Farben, besonders weisse Wäsche leuchtend; aber er wählte keine Falten, sondern nahm sie blos aus der Hand der Natur. Er bleibt also doch hierinn unter Raphael.

Betrachtung der Harmonie des R. C. T.

Raphaels Sache war dies nicht. Er strebte nach dem Ausdruck, nicht nach Annehmlichkeit; und wenn er einigemal Harmonie fand, so war es auch wirklich gefunden, nicht gewählt. Corregio ist hierinn der Gröste. Sein Streben nach Gefälligkeit brachten ihn zur Harmonie; denn Gefälligkeit ist ihre Tochter. Daraus erklären Sie sich, was schon bey seiner Zeichnung und Licht und Schatten vorgekommen ist, daß er alle Ecken und Angel floh. Er setzte Krümmen dazwischen, und zwischen Licht und Schatten Mittelteints. Er gönnte dem Aug Ruhe durch dieselben, und bereitete es zu neuen stärkeren Farben vor: wie man einen Schlummernden durch den Klang eines sanften Instruments angenehm weckt. In Licht und Schatten war er also sehr harmonisch und bedeutend: aber oft litt seine Zeichnung dabey. Sie wurde sogar bisweilen unharmonisch. Doch verdient er einige Entschuldigung, weil in Zeichnung Harmonie nicht gerade der nothwendigste Theil ist. Wir danken ihm das Gefällige in der Kunst, und ihre Harmonie. Er ist Erfinder, und zugleich der Gröste hierinn, und also Muster. Titian bleibt hier zurück. Er hat Harmonie, aber nur die der Natur; es ist bey ihm kein Studium: er scheint harmonisch durch Einförmigkeit.

Herr Mengs sichert sich noch gegen Vorwürfe, die man ihm dieser Vergleichungen wegen machen könnte. Er thut keinem Unrecht. Diese drey sind die Grösten, und aus ihnen haben alle folgenden mehr oder weniger geschöpft. Und wenn er den einen oder andern von ihnen in einem Theil tadelt, so ist es blos in Vergleichung mit dem, der hierinn grösser war. In Vergleichung mit andern sind diese drey in allen Stücken gros: in einigen Theilen ganz besonders, und eben deswegen die grösten. Raphaels Colorit und Harmonie verliert nur gegen Titian und Corregio; nicht gegen Michel Angelo, Julio Romano, Carraci. So ist Corregio in Zeichnung und Falten schwächer als Raphael; gegen Tintoretto, Rubens, Jordans sehr gros. Auch eben so Titian. Ja sogar in manchen Stücken zeichnet Corregio so schön, wie Raphael, und dieser schattirt so gut, und colorirt so wahr wie Corregio und Titian: aber nur selten; und deswegen ist ihr Werth richtig nach ihren Hauptheilen geordnet.

Vergleichung des Geschmacks der Alten, und ihrer Absichten bey der Wahl desselben mit den Neuern.

Die Griechen suchten mehr als blose Nachahmung der Natur, wie unsre Neuern. Sie fanden zwischen höchster Vollkommenheit und Menschlichkeit das Mittel, die Schönheit. Dies war ihre Hauptabsicht. Daher erliegt in ihren

ren Werken die Schönheit nie unter der Bedeutung. Ihr Geschmack wird daher hier Geschmack der Schönheit genannt. Unter den übriggebliebenen Kunstwerken finden wir drey Hauptklassen, drey verschiedne Grade von Schönheit. Die geringsten sind nur in den unentbehrlichsten Theilen schön; die vom zweyten Rang auch in den nützlichen; die vom ersten haben vom unentbehrlichen bis zum überflüßigen Schönheit: sie sind daher vollkommen. Davon ist Laokoon, und der Torso; vom andern der Apoll im Vatikan, und der borghesische Fechter: vom dritten unzähliche. Die Griechen folgten der schönen Natur in allen Theilen, nicht, wie die Neuern in einem, die, um den einen Theil desto bedeutender zu machen, den andern vernachläßigen. Wer also guten Geschmack erlangen will; lerne „aus Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Raphael den Geschmack der Bedeutung oder der Ausdrücke; aus Corregio den Geschmack der Gefälligkeit, oder Harmonie; aus Titian den Geschmack der Wahrheit, oder Farben.„ Daß ich nun die Anweisung zum guten Geschmack, welche vor den Vergleichungen steht, mit gutem Gewissen übergehen könne, bin ich völlig überzeugt, da sie nichts, als Grundsätze enthält, die in den Vergleichungen selbst erweitert und angewendet vorgekommen sind, und sich besonders in diesen vier letzten Sätzen vereinigen.

Auch bin ich in diesem Brief wahrhaftig nicht geschwätzig gewesen; ich hätte es auch nicht seyn können. Ich fange dies kleine Buch, das ich schon so oft durchlesen habe, stets wieder mit einer gewissen Ehrfurcht gegen den unvergeßlichen Mengs an. Ich betrachte es als eine Sammlung von Erfahrungen, die ein Mann in seinem langen, thätigen Leben gemacht hat, und jetzt getreu seinen Enkeln erzählt. Aber dafür höre ich auch immer so aufmerksam zu, als der Enkel, dem der Grosvater seine weise Lehren im Lehnstuhl giebt. Ich bin überzeugt, daß es lauter Wahrheiten sind; ich fühle, daß er mich nicht irre führt.

Auf wie viele neue Ideen hat mich dies schöne Buch nicht schon geleitet! Wie viele Erweiterungen habe ich nicht schon dazu gedacht, die ich niemals niederschreibe, weil ich sie beym nächsten Durchlesen durchaus für überflüßig halte. Die Sprache darinn ist die Sprache eines Lehrers, eines Denkers, der, ganz von seinem Vortrag überzeugt, sich nicht um Zierlichkeit, blos um die nützlichere Deutlichkeit kümmert: gerade so, wie sie Fueßlin in der kleinen Vorrede nach Klopstock nennt:

„Schön, nicht wie das leichte Volk
Rosenwangigter Mädchen ist,
Die Gedankenlos blühn, nur im Vorübergehn
Von der Natur und im Scherz gemacht,
Leer an Empfindung und Geist, leer des Allmächtigen,
Triumphirenden Götterblicks.„

Wenn

Wenn Sie sich aus der ganzen Bibliothek sonst nichts kaufen, so sey es dies Einzige. Ich hätte Ihnen, ohne grosse Gefahr zu irren, den Auszug aus meinem Gedächtnis geben können: denn es ist mein Lieblingsbuch: und bald soll es auch das Ihrige seyn.

Fünfter Brief.

Theuerster N.

Ich besuche Sie diesmal in einer sehr angenehmen Gesellschaft; mit einem Mann, den ich Ihnen recht sehr empfehlen will. Er ist der um die Künste so verdiente von Hagedorn, und sein Buch heißt:

Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig, bey Wendler, 1762. 2 Th. in 8.

Ich gewinne Sie vielleicht sogleich für den Verfasser, wenn ich Ihnen sage, daß er mir auflegt, ins künftige kürzere Briefe zu schreiben, weil er sich scheut, seine weitläuftige Abhandlungen Briefe zu nennen, da doch mancher darunter nicht so gros ist, als viele meiner Briefe. An einen Freund sind sie auch gerichtet: und aus dem Lob, das ihm Herr v. H. beylegt, glaube ich schliessen zu dürfen, daß er ein fast eben so guter und artiger

Freund gewesen sey, als Sie sind; daß er, wie Sie, die Natur geliebt, und den Künsten gehuldigt habe. Das ganze Buch hat zwey Hauptheile, und diese sind wieder in Bücher und Abschnitte, oder Betrachtungen mit Aufschriften eingetheilt. Wenn ich Ihnen diese bey jedem Abschnitt nenne, so brauche ich Sie jetzt nicht durch leere Inhaltsanzeige zu ermüden.

Das erste Buch beschäftigen:

Grundsätze zur Bildung des Geschmacks des nachahmenden Künstlers: und natürlich handelt da die erste Betrachtung von der Bestimmung des Geschmacks und des Schönen.

Geschmack ist die Fähigkeit, das Schöne überall zu empfinden, und von dem, was es mehr oder weniger ist, zu unterscheiden. Was ist aber das Schöne? Es ist die Uebereinstimmung sämtlicher Theile im Ganzen. Dazu gehören Einheit, Mannigfaltigkeit und Unterordnung. Weil ich im Definiren bin, sollen Sie noch einige Definitionen mit anhören. Im philosophischen Verstande heist gut, was zur Vollkommenheit eines Gegenstandes beyträgt: in der Kunst erschöpfen Richtigkeit den Begriff des Guten, und der Zusatz der Zierlichkeit den Begriff des Schönen. Wir nehmen beyde im weitläuftigsten Verstande, und rechnen zur

Richtigkeit das Wahre und Gründliche: zur Zierlichkeit das Feine, Zarte, Lebhafte. Neuheit des Gedanken gesellt sich auch dazu. Durch Albrecht Dürers Proportionen des menschlichen Körpers würde daher nur Richtigkeit in der ausgewähltesten Zusammenstellung, erst aber durch Zierlichkeit der Umrisse und Feinheit der Züge, Muskeln und Stellung die Schönheit erlangt. Das Schöne läßt daher immer das Gute, und mit demselben Richtigkeit und Zierlichkeit voraussetzen. Es kommt also auch beym Schönen, und, fortgeschlossen, bey der körperlichen Schönheit alles auf Uebereinstimmung an, und wir müssen bey der Beurtheilung in den Künsten auf Einheit, Mannigfaltigkeit und Zusammenstimmung hauptsächlich sehen. So würde der schönste Arm des Apollo, auch bey verhältnismäsiger Gröse und Stellung, einen Faun unvollkommner machen; weil er nie mit dem Ganzen, mit dem Faun zusammenstimmen kann. Aber wir müssen auch Uebereinstimmung der Bewegungen der Seele mit in unsern Begriff von Schönheit rechnen. Dann sie geben Anmuth und Würde; und ohne sie bliebe der schöne Körper ohne Seele. Und würde uns ein solcher mehr reitzen, als Abgüsse von Wachs, die bey aller Aehnlichkeit todt und kalt bleiben, und auch ihre Betrachter so lassen. Die Kunstrichter behandeln diese Anmuth als von der Schönheit getrennt; und H. v. H. widmet ihr seine zweyte Betrachtung.

Vom Reitz, oder der Grazie insbesondere.

Die völlige Uebereinstimmung der Theile setzt eine ungezwungene Zusammenpassung derselben voraus, die dem Ganzen eine Anmuth giebt, welche dem Schönen unentbehrlich ist, und sich oft zum minder Schönen gesellt. Sittliche Verhältnisse, bey richtigem Verhältnis der Glieder, angenehme und anständige Bewegung, Farbenmischung und erhabner, schöner Ausdruck der Seele machen zusammen die höchste Grazie. Auf dem Weg der edlen Einfalt erreicht man sie am leichtesten. Diese edle Einfalt verwirft alles Ueberflüßige, und dringt bey der Wahl des Wenigen tief in unsre Seele, und giebt ihr auch unerwartet viel zu denken. Wenn sie bey ihren Gegenständen vernünftig sparsam angebracht wird, so ist sie die Grazie in der Natur und Kunst. Oft ändert sie ihre Namen, ihr Wesen nie. Eine Haupteigenschaft der edlen Einfalt ist ungezwungene Zusammenstellung aller Theile. Wo Zwang ist, fehlt ganz gewis die Anmuth; und durch Freyheit davon erreichen Statue und Gemäld die Natur. Der Künstler muß daher auch alle harte Verkürzungen vermeiden. Eine scheinbare Leichtigkeit befördert die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen, sie belebt es, sogar in leblosen Gegenständen. Sie gefällt, nimmt uns ein, ohne erst die Beystimmung des Verstandes zu erwarten. Herr de Piles definirt

deswegen die daher entspringende Grazie: „ce, qui plait, et ce, qui gagne le coeur, sans passer par l'esprit;„ und auch unser V. nimmt dies in der weitsten Bedeutung für Grazie. Sie zeigt sich in allen Geschöpfen, wenn sie der Künstler entweder in ihrer gefälligsten Seite belauscht, oder durch die Kunst solche erhöht. Hier sind Beyspiele von Grazie aller Art, besonders in den Schönen des Alterthums aufgeführt. Ich komme in Versuchung, Ihnen wenigstens etwas von dieser vorzüglichen Beschreibung mitzutheilen. Ich berechne dabey Ihren Dank nach der Grösse des Vergnügens, das mir die ganze Stelle gewährt hat. „Diese Grazie schenkt sich den Töchtern, die oft des Geschenks unbewußt sind, und weicht von Müttern, die übertriebenen Moden und der Schminke fröhnen. Sie verwandelt sich, dem sittsamen Alter, das keine Ansprüche auf sie macht, zu Liebe, in ehrwürdiges Ansehen, das die zärtliche und vernünftige Mutter noch in der Matrone finden, und die Stirne des wohlverdienten Greises, der wohlgezogene Enkel umarmt, sich noch mit jugendlicher Heiterkeit aufklären läßt.„ O, ich möchte ein grosser Mahler seyn, um sogleich diesen liebenswürdigen Alten vor mir aufleben, und sich am süssen Kuß der holden Enkel ergötzen zu lassen! Grazie breitet sich auch auf alle Theile aus: z. E. auf Aeste und Falten: sie giebt ihnen das Gefällige, wodurch sie zum Ganzen stimmen.

Es giebt daher Stuffen der Grazie: aber die Sprache kann diese Abstuffungen vom guten Anstand und der Annehmlichkeit bis zur Anmuth und Grazie, und von da bis zur Holdseligkeit himmlischer Wesen nicht genug bestimmen. Quintilians gratia, Plinius venustas, Apelles Venus heissen Grazie der höhern Stuffe; wo nemlich innere Bewegungen einer göttlich grossen Seele mit der Schönheit der äussern Bildung und der Wirksamkeit des Körpers übereinstimmen, und deren Ausdruck der Künstler durch die so oft genannte scheinbare Leichtigkeit erreicht. Der Künstler, der noch jetzt so erhabne Gegenstände bilden will, wie Apelles Venus, muß sich mit seinen Begriffen so hoch schwingen, als er kann; er muß nur das für Grazie erkennen, was ihren höchsten Begriff erfüllt. Kindheit, oder noch mehr Jugend, haben am häufigsten Anspruch auf die Gesellschaft der Grazie, selbst in den herrlichen Bildern des Alterthums. Und wohl ganz natürlich! Die Glieder sind geschmeidiger, sorgenfreye Munterkeit lenkt sie, fern vom Frost des Alters bewegen sie sich mit der Leichtigkeit, die von der Grazie so unzertrennlich ist! Diese muß also der Künstler, der die Grazie finden will, beobachten, ihr nachstreben; so wird die Kunst selbst durch Wahl und Folge der schönen Natur gefallen.

Dritte Betrachtung. Die vorzügliche Wahl der schönen Natur in Gegenständen der Mahlerey und Dichtkunst.

Das Schöne in der Natur und Kunst gewährt uns angenehme Empfindungen: deswegen ist es vorhanden. Künste, und besonders bildende Künste, rühren nicht nur; sie dringen durch diese Rührung bis zum Verstand ein. Aber nur alsdenn, wenn sie das Schöne in der Natur nachahmen, fesseln sie uns, weil sie unsre Einbildungskraft mächtig nähren. Wir staunen, nehmen Antheil an der Vorstellung, sie sey traurig oder vergnügt. Wir lachen in der Mahlerey über andrer Thorheiten; freuen uns in Gesellschaften; geniesen die Ruhe des Landlebens; kurz, man könnte die Mahlereyen, wie Gedichte, in epische, Lustspiele, Trauerspiele, Satyren, Idyllen, und blose Landgedichte eintheilen. Aber freylich dachte der Künstler nicht an diese Aehnlichkeit. Nur dem Auge des Kunstrichters entwischt sie nicht. Die Gesetze der Dichtkunst sind fast so viele Lehrsätze für den Mahler: Horaz und Boileau haben für beyde ihre Poetik geschrieben. Daß ich Ihnen hier die besondern Regeln der verschiednen Gattungen von Gedichten und Mahlereyen nicht anführe, werden Sie mir gewiß nicht verdenken! Die erstern sind ausser meinem Plan, und von den zweyten haben wir schon einige in Webb und

Mengs gelesen, und nach und nach wird uns auch hier keine entgehen. Virgil beschreibt, als ob er absichtlich dem Künstler vorzeichnen wollte: Ovid ist zwar reich, aber weniger um die Nachfolge des Mahlers bekümmert. Darinn kann er Lehrer des Künstlers werden, ähnliche Gegenstände doch wieder neu, und verschieden vorzutragen. Homers Ilias leitet zum Erhabnen: er schildert Götter und Helden im raschen, über die Natur erhöhten Colorit eines Rubens. Die Odyssee ist sanfter, und hat noch mehr Zeichnung. Z. E. der Hof des Alcinous, wie reichhaltig ist der nicht für den Künstler!

Auch in andern, in fast allen Gemälden der schönen Natur kann der Künstler Dichtern folgen. Kleist, Geßner, Wieland, Thomson, Milton geben ihm die herrlichsten Vorbilder. Man berechnet Gemälde nach der wirklichen Landschaft, und mißt im andern Fall diese nach Gemälden. Freylich bleibt besonders gegen zufällige Schönheiten der Natur die Kunst weit zurück: sie kann sie derselben höchstens ablauern. Das Landgut des Freundes, an den H. v. H. schreibt, giebt ihm allenthalben reichen Stoff zu Beyspielen: die aber, als lokale Schönheiten, auf den, der sie nicht gesehen hat, schwächere Wirkung haben. Doch lese ich dergleichen Stellen mit Vergnügen, weil sie mit lebhaften Zügen geschil-

schil-

schildert sind, und ganz diejenige Heiterkeit haben, in welche dankbare Erinnerung genossener Freuden versetzt, und an der gleichgesinnte Seelen auch bey der blosen guten Erzählung so leicht Antheil nehmen. Die Kunst bleibt also immer nur in einzelnen, gewählten Fällen gros; die Natur aber, die Quelle aller Kunst, ist in der Vereinigung der Verschiedenheiten, und im Ganzen unermeßlich grösser.

Die vierte Betrachtung schärft die nöthige Verbindung des Geschmacks mit Regeln ein. Vielleicht kann ich mich hier kürzer fassen, und auf vorhergehende Briefe über den Ursprung der Kunst und des Geschmacks berufen. Doch sollen Sie die Hauptresultate hören. Von jeher waren die grossen Werke der Kunst, und jeder Wissenschaft, wo der Künstler von Natur und angebohrnen guten Geschmack geleitet wurde, eher, als Lehrsätze, und aus ihnen bildeten sich diese erst. Je gründlicher alsdann die Regeln von den schon vorhandenen Schönheiten abgezogen und festgesetzt werden, destomehr erleichtern sie die Ausbildung der natürlichen Fähigkeit, oder des angebohrnen guten Geschmacks. Aber freylich lassen sich nur viele, nicht aber alle Schönheiten der Kunst durch Regeln bestimmen. Selbst der Künstler kann oft nicht einmal alle aussprechen, die er fühlt. Wie ungegründet wäre es demohngeachtet, den Kunstregeln al-

len Nutzen abzusprechen. Der Unterdrückung derselben, und der Vernachlässigung der Natur dürfen wir es gewiß oft zuschreiben, daß mancher gute Kopf in der Kunst nicht höher stieg. Nur muß man auch nicht allein bey Regeln stehen bleiben: es ist wieder ein Extrem. Wer dabey den Quellen grosser Künstler selbst noch nachspürt, muß ja weiter kommen, als der, welcher sich blos mit Regeln behilft, die doch immer nur furchtsame Nachbildungen ihres freyen Vorbilds bleiben! Die schöne Natur ist das erste Vorbild, ohne den Geschmack an ihr fehlt der Kunst das feine Gefühl.

Fünfte Betrachtung. Der Kunstrichter, besonders in der Mahlerey.

Der wahre Kenner der Künste fühlt den Eindruck des Schönen: er sucht nicht im Gedächtnis, nicht im vorgefaßten System Gründe des Vergnügens. Er vergißt nie, daß er über Menschen urtheilt, daß er also durch kleine Nachlässigkeiten, kleine Fehler sich nicht im Genuß wirklicher Schönheiten stören lassen darf. Sie sind zu unwichtig, um ihm die Unachtsamkeit, mit der er sie übersieht, sträflich zu machen. Fehler aufspüren ist geringere Geschicklichkeit, als die freyen Bindungen, und das Schöne jedes Theils zu entdecken. In Dürers und Lucas von Leyden Falten sieht jeder Steifheit und Unrichtigkeit; aber wessen Sin-

Sinne sind so geübt, wie Paul Veronese, auch hierinn noch Ordnung zu finden? Wo aber grobe Fehler sind, da ist der ächte Kunstrichter streng und unerbittlich, aus Gründen; nicht weil er witzeln oder beissen will. Der partheyische Critiker ist das Gegenbild von diesem. Er forscht blos nach Fehlern, und verhärtet sich gegen Schönheiten. Was besondre Vorurtheile für diese oder jene Kunstschule für Unheil anrichten, ist Ihnen bekannt! Man lobt das Gemälde etwa nur so lang, als man den Meister nicht kennt: zuckt aber schweigend die Achsel, so bald man seinen Namen erfährt, und sich dabey an die oder jene Schule erinnert, zu der er nicht gehört. Sie sehen mit mir den Deutschen verachtend an, der sich seiner Landsleute und ihrer Arbeiten gleichsam schämt, aus keiner andern Ursache, als weil es Deutsche, und nicht Franzosen, oder Italiener sind. Obgleich unser H. schon vor 28. Jahren so sagte: so könnte ich doch noch jetzt mit Fingern auf solche Leute deuten, die bey weniger Vorurtheil die vaterländische Kunst emporheben und stützen könnten: die ihre Landsleute hungern lassen, um eben das, vielleicht minder gut aus Paris zu hohlen. Es ist noch nicht gar lang, daß ein gewisses Meisterstück des Grabstichels in einer gewissen Stadt, wo der Meister lebt, nicht eher in Achtung kam, als bis häufige Bestellungen aus England und Frankreich aufmerksam darauf machten.

Ausser den Vorurtheilen ist gekünstelte Critik, und falscher Witz den Künsten selbst sehr schädlich. Er betrügt. Ihn rührt das treuherzige, naive nicht, die ungeschmückte gefällige Natur nicht: er liebt Verzierung, liebt Leidenschaft in Ausbruch; ohne zu bedenken, daß Anmuth und keimende Leidenschaft weit schwerer auszudrücken sind. Uebertriebener Witz ohne Geschmack ist selbst schädlicher, als falscher Geschmack ohne Witz. Jener greift, besonders in der Kunst, nur die guten Köpfe an; er erstickt dadurch den aufblühenden Geschmack, und reißt alles mit sich fort, wo er gehört wird. Auch der ist des Richteramts in den Künsten unfähig, der nur viel darüber gelesen hat. Er muß sehen und hören, und selbst praktische Uebungen haben. Dem belesenen Urtheiler steht der flatterhafte Unbelesne entgegen, der ganz ohne Kunstschriften, sich durch sein blosses Aug gebildet glaubt, und im hohen Ton Urtheile spricht, wenn er bey Nichtkennern ist; und bedeutend lächelt, oder stillschweigt, oder nur halb redet, wenn Kenner um ihn sind. Dennoch giebt es viele, die, blos von innrer Empfindung geleitet, in der Mahlerey richtiger urtheilen, als der Gelehrte, der alle Systeme gelesen hat, alle Schulen auswendig kennt, und immer nur diese, und nicht Natur in der Arbeit sucht. Wenn Leute von so feinem natürlichen Gefühl dies durch gute Kunstbücher noch mehr verfeinen,

nach

nach diesem ihre Kunstliebe lenken, und ordnen, so können wir ihnen ohne Bedenken eine Richterstelle anvertrauen. Wie schön ist nicht der Schluß dieser Betrachtung! „Aechte (Kenner und) Mahler, die der Kunst, zu der sie sich bekennen, würdig sind, forschen im Homer und Virgil, und erklären ihren höchsten Gegenstand, die verschönerte Natur, aus den Marmorbildern, der halberhobnen Arbeit, und den geschnittnen Steinen des höhern Alterthums, den grossen Quellen Raphaels.„ Ich schliesse damit meinen ersten Brief über dies schöne Buch, und bin

Ihr

N. N.

Sechster Brief.

Theuerster N.

Erwarten Sie in dem jetzigen, auch wohl in den folgenden Briefen über unsern Hagedorn keine weitläuftige Einschaltungen von mir, so sehr es mir schmeichelt, daß Sie auch mich bisweilen gerne anhören würden: danken Sie mir vielmehr für die Aufmerksamkeit, mit der ich auf Ihren grössern Vortheil dabey sehe; aber noch mehr werden Sie mir es danken, wenn ich auch in diesem Brief blos

blos Hauptsätze heraushebe, und ihrem eignen Fleis und Nachdenken die Erweiterungen überlasse.

Die sechste Betrachtung, bey der wir uns trennten, hat die Aufschrift: Antike und schöne Natur. Die köstlichen Ueberbleibsel griechischer Kunst, besonders in Italien, lehren uns aus der Natur wählen, und idealische Schönheiten zur Wirklichkeit bringen. Der Gliederbau dieser Körper hat die sanftesten Umrisse und besten Verhältnisse: alle stimmen zusammen, und die Gliedmassen bewegen sich mit kluger Wahl. Sie sind dadurch in hohem Grad schön, und in eben so hohem Grad anmuthig. Nicht einmal beym Ausdruck wirkender Stärke, oder einer leidenden Seele ist diese Anmuth an ihnen versäumt. Der griechische Künstler verband auch den Ausdruck der würdigsten Seele mit dem richtigst gebildeten Körper, und erst dadurch erreichte seine Arbeit den Grad von Schönheit und Anmuth, den er in seinem Verstande erschaffen hatte. Diese Verbindung kennen wir schon als die Seele der Kunst. So wählte Zeuxis aus 5. der schönsten Mädchen von Croton die schönsten Theile, um sie bey einem Gemälde der Helena, das ihm diese Stadt aufgetragen hatte, zu vereinigen. Seine Idee der höchsten Schönheit lebte wohl schon vorher in ihm, sie konnte er nicht erst aus diesen schöpfen. Aber immer gab es grosse

se Meister, die aus einem einzigen Urbild, an dem die Natur besonders gütig gewesen war, wählten, und sich dabey nur von ihrem in Gedanken schwebenden Bild der Schönheit leiten liessen. Man hat aus alten und neuen Zeiten Beyspiele genug. Apelles Venus war nach der schönen Phryne gebildet. Alcibiades wurde Muster zu einem Merkur: und noch heut zu Tage hat die Natur Meisterstücke wie die Kunst, die dem Künstler zu Urbildern dienen können. So ist Irland seiner vielen Schönheiten wegen berühmt; bey den Griechen war es besonders die Insel Scio. Ein Schüler von van Dyk, Adrian Hannemann, nahm eine schöne Holländerin zum Bild des Friedens, und Rubens oft seine Gattinnen, die sich nicht immer zu Göttinnen der Jugend und zu Grazien schickten. In diesen Fehler, ihre Frauen zu schildern, habe ich schon manchen Mahler fallen sehen. Eigenliebe und zu grosses Zutrauen auf ihr wählendes Künstleraug läßt sie glauben, sie besässen die höchsten Schönheiten in ihrer Gattin. Man erblickt diese daher in jedem Gemälde: und ich weiß Arbeiten von einem noch lebenden braven Künstler, wo man nur seine Gattin einmal gesehen zu haben braucht, um besonders ihre Gesichtszüge in einer Leda, oder Campaspe wieder zu finden. Vielleicht zwingt manchen der Hausfriede dazu! Der Künstler wird immer mehr Anspruch auf allgemeinen Beyfall machen können, der die Nach-

ahmung guter Antiken mit seiner Wahl aus der wirklichen Natur vereint, und nie Sclave der erstern wird. Dies leitet unsern V. auf die siebente Betrachtung: Von den Grenzen der Nachahmung. Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne vom wahren Begriff des Schönen gleichsam durchdrungen zu seyn, Muster in der Natur aufsuchen wollen, hiesse eines gebahnten Wegs muthwillig verfehlen, um sich einen durch Dornen und Hekken zu bahnen. Die herrlichen Reste des Fleisses und der Kunst der Vorwelt öffnen die Augen, durch sie lernt man in der Natur Schönheiten entdecken. Aber eben deswegen bleibt der grosse Künstler nie bey den Antiken stehen; er folgt ihrer Leitung, wählt aus der Natur, und schaft selbst, wie Raphael, wenn ihm die Natur nicht schön genug dünkt. Zur Färbung können wir natürlich keine Anleitung in den Antiken suchen: dazu ist die Natur allein Führerin. Hr. v. H. zeigt hiebey den Unterschied des Wahren in den bildenden Künsten, den ich für wichtig genug halte, daß auch Sie ihn kennen lernen. Das edelste, idealische Wahre ist blos dichterisch; es wählt und verknüpft getheilte Vollkommenheiten, die ordentlicher Weise oder in der gemeinen Natur nicht beysammen anzutreffen sind. Um diese zur Wirklichkeit zu bringen, muß das einfältige Wahre damit verbunden werden, das ohne besondere Sorgfalt wählt, und treu bis

zur

zur Täuschung, nachahmt. Jenes bestimmt alsdann die Wahl, und giebt an, was dieses wählen soll. Aus beyden erst entsteht das zusammengesetzte oder vollkommene Wahre, das der Hauptzweck jedes Künstlers seyn muß, weil es die höchste Stuffe seiner Kunst ist. Man kann nach diesen Begriffen auch in den Werken des Alterthums, die das idealische Wahre bildeten, z. E. im vatikanischen Apoll, oder im Antinous das einfältige Wahre suchen. Der Mahler kann, wie der Bildhauer, von diesen Marmorn die Vorstellung fleischigter Theile, und jeder Vertiefung und Erhöhung, borgen, und nach ihnen leicht und wahr mahlen. Weh ihm, wenn er blos Marmor im Apoll oder Antinous sieht, und dreyfach Weh, wenn er, um zu zeigen, daß er die Antiken gesehen habe, steinerne Bilder mahlt und den Ausdruck der Seele, und die edle Einfalt dabey übersieht. Oft geht diese unbesonnene Nachahmung bis auf Kleidung und Falten, die im Stein das Nackte oft nicht hinlänglich, oder im Wassergewand zu getreu andeuten. Die Noth zwingt oft den Bildhauer zu einem von beyden Extremen: der Mahler kann sich nicht entschuldigen; er braucht das Nackte weder zu verstecken, noch zu sehr durchschimmern zu lassen. So findet man oft in van Dyks Händen, die des Laokoon, und in Poussins Israeliten in der Wüste sahen wir in einem der vorhergehenden Briefe den halben Antiken-

Saal. Wer so die Grenzen der Nachahmung überschreitet, legt seinem Geist willkührlich Fesseln an. Es kann ihnen nicht unangenehm seyn, den Charakter glücklicher Nachahmer noch näher bestimmt zu sehen: die achte Betrachtung leitet dazu an. Wenn der Künstler ein Gemälde, das alle Vollkommenheiten hat, die Webb und Mengs uns schon zeigten, und die wir noch weiter kennen lernen, sieht und fühlt; so lebt in ihm der Trieb zur edlen Nachahmung auf. Er versucht nun seine eigne Kräfte: er ahmt nach. „Aber mehr durch den Eindruck, den die Züge im Gedächtnis machen, und durch die Erlaubnis, während der Arbeit das Nachgebildete von Zeit zu Zeit gegen das Urbild zu halten, nicht aber durch ängstliche Nachschilderung und Befolgung jeglicher Theile.“ Noch kühner und grösser ist der erfindsame Nachahmer. Er betrachtet das Urbild; der Geist des Künstlers, der es machte, vereinigt sich gleichsam mit dem seinigen; er spürt den Ursachen der Vollkommenheit des Werks nach, findet sie, und erhebt sich nun selbst bis zur eignen Erfindung. Geschmack und Grundsätze der Kunst, aus andern Meisterstücken gezogen, werden seine Führerinnen. So sah Raphael Michel Angelo Werke: sie schlossen ihm manches in der Kunst auf. Raphael war ein erfindsamer Nachahmer; er schwang sich höher als seine Vorbilder, und hätte er länger gelebt, so könnte er vielleicht

auch in denen Theilen der Kunst als Muster aufgestellt werden, worinn ihn schon unser Mengs mit Recht unter Correggio und Titian gestellt hat, z. B. im Colorit, und Schatten und Licht. Man muß also auch bey seiner Nachahmung behutsam seyn: eben so in Rembrands herrlichen Werken die niedrige Natur dieses Meisters verwerfen, und ihm nur in Licht und Schatten, im Schmelz der Farben nachstreben, worinn er jeden Kenner an sich reißt. Ich gebrauche nnr seinen Ganymed zum Beyspiel, der ganz unwürdig eines Jupiters ist. Der Knabe verzerrt das Gesicht, und der Adler greift in ihn, als ob er seine Beute für seine Jungen, nicht für den König der Götter gefangen hätte. Ein alter Bildhauer forderte, daß dieser Adler nicht vergessen dürfe, für wen er den schönen Knaben entführe: daß er ihn schonen müsse. Der freynachahmende Künstler zeichne ihn daher nach dieser Forderung, und mische und schattire wie Rembrand. So kommt er ja weiter als sein Vorbild selbst, und so darf der Ruhm der Alten die Nacheiferung der Neuern nicht unterdrücken. Auch unter jenen gab es ja Stuffen, und ihren Grösten fehlte immer noch eine höhere: immer steht also die höchste noch offen.

Die neunte Betrachtung handelt: Von Vermeidung des Häßlichen, und was die feinern Empfindungen beleidigt. Der Grund-

satz: man muß die schöne Natur nachahmen, erlaubt dem Künstler keine Vorstellung des Häßlichen. Unser V. zeigt in Beyspielen solche Gegenstände, die wirklich häßlich sind, und die ich Ihnen mittheile. Ein halb verweßter Leichnam von Würmern verzehrt, und so natürlich gemahlt, daß man vor ihm davon läuft, ist wohl ein sehr häßlicher Gegenstand; ich würde dem Künstler wenig Dank wissen, der mir ihn schildert. Alles das gehört in die nemliche Classe, was uns Eckel, mit Grausen verbunden, erregt. Ein häßlich altes Weib voll Koth und Unrath. Aber der Künstler braucht ja nur das erhabne, schöne Alter, ohne Schmutz, ohne Lumpen zu wählen, so kann er gewis auf eine gute Aufnahme rechnen. Auch bey der ganzen Regel giebt es Ausnahmen. Grauen darf zwar ein Künstler nie erwecken; aber Gegenstände, die in der Natur öfters schrecklich sind, kann er der angenehmsten Abbildung fähig machen. So bleibt der zürnende Löwe, und auch der, welcher zahm vor seinem Wohlthäter sich beugt, dennoch schrecklich: aber seine stolze, hohe Bildung macht ihn schön; und vermeidet nur der Mahler den Eindruck der Schädlichkeit, so darf er uns die wildesten Thiere zeigen. Wie sehr gefällt uns da nicht selbst der Löwe, wenn er dankbar dem Andronikus die Füsse leckt, oder stolz und gros in der Schöpfung umhertritt, sich zu Daniels Füssen schmiegt, oder im milden

den Sonnenstral sich labt! Ja selbst Thiere, für denen wir bisweilen einen gewissen Abscheu haben, kann der Mahler durch schöne Zeichnung und Färbung von diesem Vorurtheil retten: man findet sie auf dem Gemälde schön; man wundert sich, warum man so schöne Thiere in der Natur nie angesehen hat und sieht sie hinfort ohne Entsetzen. Sie erinnern sich wohl dabey des Gemäldes mit den Mäusen und Fröschen in den Pommersfelder Briefen, oder anderer von Maria Oosterwyk, Rahel Ruysch, Withoos oder Mignon, die voll Schlangen, Eidexen, Fröschen und dergleichen mehr, und doch allgemein bewundert sind. Bey vielen, besonders historischen Vorstellungen kömmt es blos auf die Wahl des Zeitpunkts an, um die schrecklichste Geschichte dem Auge erträglich zu machen. Sehr bestimmt spricht unser V. nicht davon, ich kann aber doch daraus einige Beyspiele aufsuchen, zu dem, was mir Webb darüber zu sprechen Gelegenheit gab. Antiphilus, ein alter Mahler, wählte in der Geschichte des Hippolytus den Zeitpunkt, da derselbe das Seeungeheuer mit Entsetzen zuerst gewahr wird. Weit besser, als hätte er ihn von seinen schäumenden Pferden vor den Augen des zitternden Zuschauers umherschleifen lassen. In der Vorstellung von Ungeheuern muß der Künstler überhaupt sehr behutsam seyn. Ist es möglich, so läßt er sie weg; läßt sie etwa noch etwas entfernt sehen,

hen, und verhehlt so durch den Zwischenraum der Luft vieles von ihrer Häßlichkeit; wenigstens keine Menschen mit Thierköpfen, wenn sie der Künstler nicht als Götzenbilder in Tempeln, oder andern heiligen Plätzen braucht, wo sie minder auffallen, weil der Begriff von Leben dabey wegfällt. Wie thöricht wird nicht oft Actäon mit einem Hirschkopf vorgestellt: noch hat ihn zwar das aus der Hand Dianens gegen ihn gesprützte, gar schön und fest, und gar erbaulich gemahlte Wasser nicht berührt; doch ist er schon verwandelt! Wie viel edler würde diese Scene nicht seyn, wenn uns der Künstler seinen Actäon durchs Gebüsch hervorlauern, und ihn von den erschreckten Nymphen zuerst erblickt werden liesse! Bey schrecklichen Handlungen, bey Ermordungen ist, wie schon oben gesagt wurde, selten der beste Zeitpunkt der Vorstellung nach der That. Holofernes giebt uns ein wichtiges Beyspiel: und doch habe ich ihn schon mit abgerissenem Rumpfe häßlich hingestreckt liegen sehen. Es giebt und gab Künstler, wie Joseph Rivera, genannt Spagnolett, die blos die schrecklichste Begebenheiten, Martern, Ausbruch der Verzweiflung mit Neigung und Lust schildern. Vielleicht haben häufige frühe Vorstellungen aus der Leidens- und heiligen Geschichte sie so abgehärtet, und nach und nach feineren Gefühlen verschlossen! Solche Männer würden jenes bekannten türkischen Sultans, Muhamed II., Beyfall

fall ganz geniesen, der, um den Mahler Gentilis Bellino zu überzeugen, daß er die Enthauptung des Johannes nicht natürlich genug vorgestellt habe, sogleich einen Sclaven hinrichten lies. Sollten Sie, guter Freund, wohl denken, daß selbst Homer den Künstler hier irre führen kann, wenn er ihm blindlings folgt? Ganz gewis! Wenn er z. E. den Kampf der Götter nach ihm schildert, wo Minerva den Mars und die Venus niedergeworfen, und gestreckt vor sich liegen hat: oder die Händel der Juno und Diana, wie jene diese bey den Händen faßt, und sie mit dem, ihr entrissenen Bogen hinter die Ohren schlägt; oder den Jupiter, wie er seine Tochter Ate bey den Haaren faßt, und zum Himmel hinab schleudert.

Ein paar Worte von der Sittenlehre des Künstlers scheinen hier am rechten Ort, und ihnen ist die zehnte Betrachtung gewidmet. Horaz sagt: du mußt selbst zuvor weinen, wenn du mir Thränen ablocken willst. Ohne Sitten ist nichts edel, ohne sie wird ein Gemälde eben so wenig vollkommen, als ohne Feuer, ohne Fertigkeit der Hand, und ohne die Stunde der Begeisterung, die bey jeder Arbeit die Schwierigkeiten übersteigen hilft. Die Mahlerey hat, wie die Liebe, ihre Schäferstunden: versäumt sie der Künstler; jede ist ihm unwiderbringlich. Hr. v. H. giebt uns den Inbe-

griff seiner Sittenlehre des Künstlers in einem Gemälde, das ich Sie bey ihm selbst sehen lasse; es sollte es sich jeder tief einprägen. Er ist ein Mann, der den Zug der Tugend und den Trieb zu den Künsten in gleichem Maas fühlt: der der frühen Bildung des Herzens wie der Vollkommenheit in derjenigen Kunst nachstrebt, zu welcher ihn ausserordentliche Fähigkeiten berufen haben. Ich liebe ihn, weil er an seinen ruhmwürdigsten Zeitgenossen die Kunst und den Künstler liebt; ich ehre ihn, weil er als ein Mitwerber um die theilbare Ehre, fremden Vorzügen nacheifert, aber niemals auf Unkosten desjenigen, der sie erreicht hat, seinen Ruhm zu bauen glaubt.„ Unser V. fordert noch mehr. „Sein Künstler sucht die Wahrheit; entrüstet sich nicht über das bescheidne Urtheil des Kenners; hält aber auch Galle und Milzsucht nicht für Witz und Kunsteifer. Er unterstützt minder glückliche Künstler, weil er den Werth kennt, welchen die Menschenliebe ihren Verehrern selbst mehr als Kunst giebt. Er bildet daher sich und andre für die künftige Welt; wirft kein scheles Aug auf den blühenden Lehrling, und hält sich nicht für den einzigen Vollkommnen.„ Heiterkeit der Seele giebt den schönsten Werken neue Schönheit; und wer hat diese wohl mehr, als der rechtschaffene Mann? Geschmack am sittlich Schönen, und am Schönen in der Kunst fliessen aus einer Quelle. So hat Bernini

dem

dem Apoll, der seiner Daphne nacheilt, einen Charakter der stärksten, ehrerbietigsten Liebe gegeben. Mit Zittern berührt sein zurückgezogener Arm die in der Verwandlung aufgehaltene Nymphe. Ein anderer läßt ihn sie sogar nur mit verkehrter Hand berühren, ob ihr Herz noch schlägt. Der sittenlose Künstler macht einen dürstenden Faun aus ihm, vor dem die Grazien, wie Daphne, fliehen würden. Diese Sittenlosigkeit herrscht besonders auch in Gesellschaftsstücken. Man merkt bisweilen dem Künstler, wie dem Gelehrten, niedre Geburt, Mangel an Erziehung und Welt an. So hat Adrian Brouwer, der in Zeichnung und Ausdruck fest, und so, nach Künstler Sprache, edel zu nennen ist, sich bis zu den niedrigsten Gesellschaften erniedrigt, und ist oft mit ihnen sittenlos worden. Nach der angeführten Bestimmung das Wort edel genommen, ist Brouwer es wirklich: Rubens schätzte ihn, und seine Zeichnung und sein Farbenauftrag beschämen noch jetzt viele, aber dennoch kann die Kunstsprache den philosophischen Begriff des Edlen nicht umstosen: da bleibt alsdann Brouwer unedel. So, wenn Rembrand seine Engel und Heiligen unedel zeichnet, bleibt der Gegenstand edel; seine Zeichnung benimmt ihm nichts, so wenig als Brouwers Zeichnung und Colorit unedle Gegenstände in anständige verwandeln können. Die Alten wußten die niedrigsten Handthierun-

gen edel vorzustellen. Sie mahlten Schuster und Kesselflicker nicht, wie die Niederländer, in ihre Werkstätte; sie stellten statt seiner muntre Genien darein, oder als Fischer ans Ufer. Erniedrigt kann, wie gesagt, auch der edelste Gegenstand, durch schlechte Einkleidung werden. Der Grieche Galaton mahlte in einer Allegorie den Homer, wie er seine Weisheit auf die unanständigste Art ausströmt, und andre von ihm schöpfen. Er hätte ihm bey der nehmlichen Allegorie die Urne eines Flußgottes beylegen können, dessen Strom sich andern Flüssen mittheilt: so wäre er dem gerechten Vorwurf entgangen.

Mit dem ersten Buch schliese ich auch meinen Brief an Sie. Ueberlesen Sie ihn zweymal: er wird Ihnen zu Erweiterungen und Vergleichungen mit vorherigen Briefen Anlaß genug geben. Leben Sie wohl.

Siebenter Brief.

Werther Freund!

Sie vergessen meine Absichten, wenn Sie, durch die Schönheiten unsers V. hingerissen, öftere und grösere Stellen aus ihm begehren. Ich gestehe es gerne, daß ich oft selbst in Versuchung bin, auch ohne Forderung

Ihnen hierinn Genüge zu leisten, weil mir oft die Wahl sehr schwer wird, und ich mir die Furcht kaum verbergen kann, ich möchte nicht immer die beste Wahl treffen. Aber doch muß ich auch in diesem Brief nur skizziren; werden Sie durch diese Skizze lüstern nach dem Buch selbst, so bin ich mit Ihnen und mit mir zufrieden.

Zweytes Buch. Von der Zusammensetzung des Gemäldes. Erste Abtheilung. Erfindung.

Beynahe bey dem ganzen ersten Abschnitt kann ich Sie auf vorherige Briefe verweisen. Daß der Ausdruck sichtbarer Gegenstände durch Zeichnung und Farben auf einer Fläche, Mahlerey heisse: daß dieser Ausdruck vollkommen seyn müsse, weil dies seine Schönheit macht, und unser Wohlgefallen erregt: daß daher nur die schöne Natur gewählt werden dürfe: daß, wenn auch grosse Künstler dagegen fehlen, sie die Regel nie ändern können: daß die geforderte Schönheit durch Uebereinstimmung aller Theile eines Gemäldes bewirkt werde: daß sich besonders die Mahlerey auf Wahrscheinlichkeit gründe; daß diese gleiche Gesetze mit der Erfindung habe, und daß man nach ihr dichterische und mahlerische Erfindung messen müsse: dies alles haben wir vom V. und Andern theils schon gehört, theils werden wir in der Folge bekann-

bekannter damit werden. Die zwölfte Betrachtung redet:

Von der Verbindung des dichterischen und des mechanischen bey dem ersten Plan des Gemäldes.

Hören Sie des V. eigene Worte. „Der Mahler kann durch kluge Vertheilung, durch die Richtigkeit der Zeichnung und durch die sogenannte Zauberey der Farben die Schönheit der Natur lebhaft nachahmen. Allein, alle Gegenstände in der Natur erregen und beschäftigen nicht unsre Leidenschaften. Nur die Schönheit der Erfindung und des Ausdrucks menschlicher Begierden und Abneigungen erhöht die Werke der Kunst bis dahin. Durch sie schildert der Mahler für die Seele, und ordnet für den Verstand. Der mechanische Theil der Kunst bereitet aber dem dichterischen einen Körper, oder diejenige Einhüllung, die das Auge reitzt. Das Herz will ergriffen, aber das Aug will getäuscht seyn.„ Das dichterische und mechanische der Kunst muß sich weder bey der Erfindung, noch bey der Ausführung von dem Verstand trennen. Der Künstler muß, ehe er mahlt, das Bild in seinem Verstand sehen: er muß durch lebhafte Vorstellung der Gegenstände seine Gemüthsbewegungen erregt haben, ehe er entwirft. Nur muß diese Begeisterung im Verhältnis mit dem

Gegen-

Gegenstand selbst stehen. Daher ist auch der Augenblick ruhiger Ueberlegung oft der rechte Zeitpunkt der Erfindung. Stellt er eine Geschichte oder Schlacht vor, so wirkt, oder leidet er selbst dabey: in der Schlacht umhüllt er die Natur: Berge sind von Rauch und Nebel verdunkelt: Städte und Dörfer brennen in öder Ferne, und beleuchten ringsumher menschenfeindliche Scenen. Im Landschaftsstück überläßt er sich dem sanften Eindruck heiterer Gegenden. Seine Begeisterung, seine dichterischen Gedanken müssen aber immer erst von kluger Anordnung ihre Wirklichkeit erlangen. Denn nur das mechanische scheidet den Mahler vom Dichter. Daher ist dichterische Erfindung, die beyde gemein haben, von der mahlerischen verschieden, die sich auf das mechanische einschränkt. Der dichterischen Erfindung stehen alle Himmelsgegenden offen: sie durchstreicht mit kühnem Flug bald Elysien, bald Einöden: die mahlerische kann ihr daher nicht überall folgen, weil der Anordner eines Gemäldes nichts annehmen darf, als was angenehmer Wirkung fähig ist. Auch darf er durch Unwahrscheinlichkeiten und Kostum-Fehler die dichterische nicht beleidigen. Dies vorausgesetzt, muß der Künstler seine Haupthandlung entwerfen, die man die Fabel des Gemäldes nennt. Sie unterscheidet sich vom blosen Inhalt, wie ein wohlgeordneter Plan, von dessen erster Aufgabe. Giebt den Künstler

die Ausführung neue Schönheiten an die Hand, die nicht im Entwurf standen, so nimmt er sie willig auf: ja er sucht absichtlich diesen immer noch vollkommner zu machen: Er erhält gleichsam seine Empfindungskraft in beständiger Bewegung. Wie thöricht, wer, nach dem Entwurf, blos als Handwerker arbeiten wollte! Die Fertigkeit der Hand ist zwar ein neuer Zuwachs an Talenten, und wer über dem Dichterischen der Kunst das Mechanische vernachläßigen wollte, würde eben so thöricht handeln. Dieser ganze Abschnitt scheint mir auch für den Kunstkenner wichtige Fingerzeige zu enthalten. Ohne Uebung seines Augs, ja selbst ohne, wenigstens einige, Uebung der Hand, durch blose Theorie wird er nie vollkommen werden.

Die dichterische Erfindung verlangt Einheit der Handlung; die mahlerische auch noch Einheit des Gegenstandes. Verletzung der Einheit des Orts beleidigt jene, diese die Andeutung mehr als eines Gesichtskreises, und alle Fehler gegen die Perspectiv. Sie haßt gezwungene Wiederhohlungen ähnlicher Seiten, alle spitze und scharfe Winkel, und überhaupt was geometrischen Figuren ähnlich wird. „Sie besteht demnach, vermöge der Zeichnung, in einer angenehmen Vereinigung der Linien, die zur Schönheit einzelner Gegenstände nach deren Natur und Eigenschaft beytragen: und,

vermöge der Stellung und Gesetze des Gleichgewichts, in der einander entgegen gesetzten Richtung der Theile und Gliedmassen, wodurch sich der ganze Körper zu einer bestimmten Wirkung anschickt; hiernächst in einem eben so scheinbarem Widerspruch oder Contrast einzelner Figuren, die sich gleichwohl füglich in eine Gruppe verbinden. Eben dies gilt wieder von einzelnen Gruppen, die sich zwar in ganzen Massen abzusondern scheinen, aber durch Stellung und Bewegung (auch wohl durch mitgetheilte Streiflichter, und die Freundschaft der nächsten Lokalfarbe) oft nur einer einzigen Figur, wieder mit vereinten Kräften bemüht sind, die Hauptgruppe zu unterstützen, und so eine Einheit des ganzen Gemäldes hervorzubringen.„

In Webb haben Sie ein Beyspiel davon in Raphaels Schlüssel-Uebergabe gefunden: auch haben Sie dort, und in Mengs schon gesehen, wie nöthig hierzu Lokalfarben, Licht und Schatten, Abwechslung von Anstrengung und Ruhe sind. Nur muß der geforderte scheinbare Widerspruch nie wirklicher werden, kein harter, unfreundlicher, übelvereinter Contrast seyn. Die dichterische Erfindung leidet im Schwung ihrer Einbildungskraft Riesen und Zwerge beysammen; die mahlerische ist so gutmüthig und biegsam nicht. Der schlafende Cyklope, dessen Daumen die Satyren mit ihren

ren Thyrsus-Ståben maßen, ist eine witzige, aber gewiß keine mahlerisch schöne Erfindung des Timanthes. Der Contrast ist hart: das Gemålde kann nie übereinstimmend werden. Schicklicher verbindet hier unser V. die Betrachtung der Einheiten, die ich Ihnen, lieber Freund, jetzt mittheile, mit dem Abgehandelten. Was der Möglichkeit in der Natur widerspricht, werden wir nie in einem Gemålde für wahr halten. Kein Gegenstand vervielfåltigt sich unsrem Auge. Aeneas darf nicht auf einem Stück Troja verlassen, und Lavinium bauen: unser Aug kann nur eine Handlung unter dem Sehwinkel bequem übersehen. Diese Grundsåtze der Natur sind auch die Grundsåtze, nach denen der Kunstrichter die Einheit eines Gemåldes festsetzt. Der Künstler darf ihm nie mehr auf einem Gemålde vorstellen, als: 1) was in einem Zeitpunkt geschehen, oder geschehen können; 2) was das Auge mit einem Blick übersehen kann; 3) was sich füglich in den Raum des Gemåldes zum Ausdruck der Haupthandlung und untergeordneter Zwischenbegebenheiten bringen läßt. Dies sind die sogenannten 3. Einheiten der Zeit, des Orts, der Handlung.

Die grösten Künstler, selbst Paul Veronese in den Jüngern zu Emaus, beleidigten bisweilen diese Regeln. Ich kenne einen Kupferstich von H. Golz, wo im Vorgrund Maria

ria mit dem Kind und Joseph auf der Reise ausruhen, da sie doch im Mittelgrund erst auf den Ort zureiten, wo sie schon ausruhen. Unser Verstand verlangt nur eine Haupthandlung zu sehen; sie zieht desto mehr an, und mehrere, die gleichen Anspruch auf unser Gefühl machen, werden es theilen, und dadurch verlieren. Das Auge fordert diese Genauigkeit eben so sehr, als es die Gegenstände klug vertheilt, und die Hauptgruppe, und darin die Hauptperson, den Held des Stücks, am hervorstechendsten zu sehen verlangt. Es kann deswegen nur ein Gesichtspunkt und nur ein Hauptlichtstral im Gemälde seyn, gegen den alle, mehr oder minder, abweichende schräge Linien ihre Kraft vermindern. Erklären Sie sich daraus die üble Wirkung, die mannichfaltige Lichter auf einem Gemälde machen. Sie zerstreuen das Auge: wo nur ein Hauptlicht ist; wie gerne verweilt man nicht da, und läuft ohne Mühe durch alle Abstuffungen auf und nieder. Dazu dient besonders das, was man die Wissenschaft der Austheilung des Hellen und Dunkeln (clair obscur) auch wohl, aber nicht besser, Licht und Schatten nennt. Wer dieser Wissenschaft Meister ist, kann seinen Hauptgegenstand heben, und die Untergeordneten nach Stand und Würde sich entfernen, oder vortreten lassen. Der Strich von Licht oder Schatten wird dadurch nicht geändert; wie er über das Gemälde hinzieht, bleibt er; nur werden di Localfarben mit grösserer

Wahl ausgebreitet. So gab van Dyk in einem Gesellschaftsstück der Vornehmsten einen weissen Atlas-Rock. Gleich bey der Anordnung des Stücks muß daher der Künstler sorgfältig auf seine Lichter und Schatten denken: in der Ausführung lohnt sich seine darauf gewandte Mühe. Die Lehre von den Einheiten führt den Verfasser zu der Lehre von der Beobachtung des Wahrscheinlichen, als der Quelle. Was der Möglichkeit der Gegenwart in einem Gemälde widerspricht, oder den Umständen, die dergleichen Ereignisse zu begleiten pflegen, entgegen steht, kann uns gewiß nie an sich locken. Es erweckt keine Bilder der Phantasie, keine Erinnerung; wir bleiben ungerührt. Wir lachen über Kanonen vor Troja, und griechische Helden, welche die Schlacht mit Fernröhren beobachten. Durch den Zauber der Farben angelockt, sucht der Beobachter zuerst die Wahrscheinlichkeit auf: wo sie ist, läßt er sich gerne täuschen und hält die Sache für ganz wahr. Es kann aber sogar das Wahre bisweilen unwahrscheinlich scheinen: wenn der Beobachter sich erst lang darauf besinnen muß. So würde man in einem Gemälde Eisschollen und reife Erdbeere neben einander für unwahrscheinlich halten; und doch giebt es in den Schweitzergebürgen wirklich solche Stellen. Weil sie aber selten sind, und ihre Wahrheit nicht gleich in die Augen fällt, so könnte man diese Vorstellung wohl keinem Mahler anrathen. Im Gegentheil hat die Fabelwelt

nichts unwahrscheinliches für uns: und wenn wir einiges aus ihr verwerfen, so geschieht es nicht der Unwahrscheinlichkeit wegen. Manche Geschichte verdankt einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit dem verjährten Gebrauch der Dichter und Künstler. Aeneas und Dido haben 300 Jahre von einander gelebt, und doch stellt man noch täglich beyde beysammen vor. Wie schwer hält es daher nicht, dergleichen Irrthümer, die durch den Gebrauch das Bürgerrecht erhalten haben, aus der Kunst zu verbannen; und bey allen Büchern, die man darüber hat, sind nur wenige wirklich verscheucht worden. Der Rath gelehrter Freunde kann, nebst solchen Büchern, den Künstler besser leiten, als wirkliche Vorstellungen in den meisten Kupferstichen. Die widersinnige Vorstellung der hängenden babylonischen Gärten mag Ihnen ein Beyspiel dieser Art seyn. Man erblickt Caryatiden, griechische Säulenordnungen, gekuppelte, in einander gesteckte und verkröpfte Säulen daran, deren Erfindung doch erst Jahrhunderte, und bisweilen viele Jahrhunderte nachher eintritt. Doch verzeiht man bisweilen die offenbarsten Fehler gegen das Uebliche. Sie sind wenigstens in einem erdichteten oder bedingten Fall möglich: Fehler gegen das mechanisch Wahrscheinliche aber benehmen dem Gemälde alle Richtigkeit, so lang Gesetze der Statik, des Gleichgewichts, und des richtigen Körperstandes geltend und unwandelbar sind.

Staats-Bibliothek Bamberg

Wir verfolgen in der 15ten Betrachtung das Uebliche noch weiter; auch werden Sie Hülfsmittel zur Kenntnis desselben kennen lernen. Ein gewiß nicht unangenehmes Capitel. Wir eifern nur gegen auffallende Fehler, gegen Rosenkränze bey den Jüngern zu Emaus, oder den venetianischen Adel auf der Hochzeit zu Cana: nicht aber, ob die Thüren der Griechen auswärts, der Römer einwärts eröffnet wurden, oder ob Christus Grab aus einem Stein, oder aus mehreren bestanden sey. Kleider, Waffen, Opfergeräthe der alten Völker muß der Künstler aus Büchern erlernen, und von solchen sollen auch Sie, Freund, einige kennen lernen. Eine noch nähere Quelle sind erhobene Arbeiten der Alten, die ihre Geschichten richtig nach der Geschichte darauf vorstellten. So hat die Trajans Säule in Rom, deren Vorstellungen auch in Kupferstichen bekannt sind, schon manchen Künstler hierin bilden helfen. Der ältere Poussin ist unter den Neuern ein Muster des beobachteten Ueblichen: die Vorstellung der Taufe Christi ausgenommen, den er vom Täufer mit Wasser besprengen läßt, da er, nach Zeitgebrauch, ganz hätte untergetaucht werden sollen. Aber freylich liese sich dies auch nur sehr schwer abbilden, ohne gegen wichtigere Regeln zu sündigen. Den Sinnen ist es wohl gleich angenehm, ob Cedern, oder Tannen in einer Landschaft stehen; in einer Geschichte und der ihr untergeordneten Landschaft ist es aber nicht gleich-

gültig. Aus Kupfern von Everdingen lernen wir daher nordische Gegenden, aus Savary tyrolische Felsen und Waldströme kennen. Besondere Bäume und Kräuter zeigen Reisebeschreibungen: wie die von Tournefort und Pococke. Man hat Westindische Landschaften von Franz Post, und mit den Gebäuden und Gegenden Roms haben uns mehrere Künstler, besonders Piranesi, bekannt gemacht; und neuerlich sind auch die noch übrigen Gebäude in Griechenland, und besonders in Athen, von mehreren, meistens Engländern, und nach einem derselben, Robert Sayer, von unsrem Kilian gestochen worden.

Der Künstler, der dem Alterthum folgt, wird z. E. nur die Flußgötter mit Bärten abschildern, deren Ströme sich ins Meer ergiesen; sonst aber ohne Bart, oder auch in weiblicher Gestalt.

Brustbilder, Münzen, und geschnittene Steine zeigen uns die Gesichtsbildungen alter Helden. Le Brun gieng in seiner Schilderung der Thaten Alexanders so weit, daß er sich persische Pferde in Aleppo zeichnen lies. Unser Oeser in Leipzig forscht unermüdet dem Ueblichen nach, und wer Kupferstiche nach seinen Gemälden gesehen hat, wird ihm eine hohe Stuffe hier einräumen müssen. Dagegen giebt es nachläßige Künstler genug, die sich, gleich Rembrand, kaum darum kümmern. Um in der Kenntnis der hier erforderlichen Bücher weiter

zu schreiten, muß der Künstler einen gelehrten Freund zum Rathgeber haben, den er gewis findet, so bald ihm das Suchen nicht verdrüßt. Ohne ihn und seine Hülfe würde ihm das ausgesuchteste Bücherverzeichnis wenig nützen, und ich kenne grosse Mahler, die sich nie zu gros dünken, um den Gelehrten darum anzusprechen. Was würde es Sie, guter N., helfen, wenn ich nun mehrere Werke anführte, die Sie in Ihrer Gegend niche finden? Ich könnte Ihnen sonst nach unsrem V. anführen:

Gemme, e Camei antichi, intagliati al bulino da Enea Vico. Fol. 34 Bl.

Gemme antiche figurate, date in luce da Dominico de Rossi, colle Sposizioni di Paol. Alessandro Maffei. Roma 1707. 3 V. 4.

Ogle, *Gemmae* antiquae caelatae, or a Collection of Gems; engraved by Cl. du Bose. Lond. 1741, 4.

Besser aber: des

Marquis de Gravelle Pierres gravées. 2 T. 4.

Aber wo wollen Sie alle so theure Bücher herholen, wie z. E. auch Winkelmanns Monumenti antichi inediti. 2. T. oder das Stoschische Gemmencabinet, oder die herrlichen Voyages pitoresques durch Griechenland und Sicilien? Wenn Sie sich mit blosen Büchertiteln begnügen, so wird Ihnen von Murr Biblio-

theque

theque de peinture, sculpture et de gravure 2. Vol. Lips. 1770. 8. gute Dienste thun.

Noch belehrender, als Kupferstiche, sind die schönen Lippertischen Abgüsse von Gemmen, davon er über 3000 Stücke herausgegeben hat: auch Gözingers Abdrücken danke ich vielen Aufschlus, und noch mehr Vergnügen.

Den Bemühungen des Grafen Caylus, dessen Abhandlungen meistens ins Deutsche übersetzt sind, verdanken wir manche Erweiterung in der Kenntnis des Ueblichen. Montfaucon griechische und römische Alterthümer werden, auch in der Schatzischen Uebersetzung mit Semlers Noten, die zu Nürnberg im Verlag des Kupferstechers Lichtenstechers 1757. Fol. herausgekommen ist, dem Künstler guten Nutzen bringen. Es ist vielleicht, nebst Lipperts und Gözingers Schwefelabgüssen, eines von den Büchern, welches der ämsige Künstler sich am leichtesten selbst anschaffen kann. Nur ist die Auslegung bisweilen minder passend, als die Kupfer selbst. Mit einigen Büchern über das Ubliche, und die Fehler dagegen will ich Sie, lieber N., in der Folge bekannt machen, damit Ihre Bibliothek doch auch in diesem Fache nicht ganz leer bleibt. Wenn Sie selbst ein Künstler von Profeßion wären, so hätte ich die artige Bemerkung, mit der unser H. diesen litterarischen Abschnitt schließt, schon früher angeführt, und aus der nemlichen Furcht vielleicht noch eher,

 als

als er, geendigt: mein Künstler möchte durch so viele Bücherkenntnis zu gelehrt werden, und darüber die goldne Regel des Apelles vergessen: nulla dies sine linea.

Unser V. ist gütig genug, die Materie vom Ueblichen in der 16ten Betrachtung praktischer fortzusetzen; er überschreibt sie: **Erinnerungen an das Ubliche nach der Fabel.** Ich bringe sie in einzelne Sätze.

Leda hat schwarze Haare, Minerva blaue Augen, Merkur gelbes Haar: er trägt einen Schlangenstab, als Friedensverkündiger; deckt seine nackte Glieder kaum mit einem kurzen Mantel und der Stola, und hat, als Gott des Handels, einen Geldbeutel, und einen Hahn, seiner Wachsamkeit wegen, zum Sinnbild. Ceres trägt ein langes Kleid, das Horn des Ueberflusses, oder Kornähren, als Göttin der Früchte. Fackeln in die Hände und den Schlangenwagen giebt ihr das Alterthum, wenn sie ihre vom Pluto entführte Tochter, Proserpina, sucht. Der Venus Tauben und Liebesgötter, Neptuns Dreyzack, Seemuschel und Delphine, auch wohl Pferde, wenn er den ersten Pferdebändiger bedeutet, die Löwen am Wagen der Cybele, der Göttin der Erde, ihre Krone von Thürmen und ihre Kugel in der Hand, sind Ihnen, mein Freund, bekannt genug. Venus, bewafnet, gab zu dem schönen Sinngedicht Anlaß,

laß, das ich Ihnen nicht vorenthalten darf. „Pallas erblickt die bewaffnete Venus; auf, sagt sie, jetzt laß uns kämpfen, auch wenn Paris Schiedsrichter wäre. Venus antwortet lächelnd: wie kannst du mich auffordern, da ich gewaffnet bin? Habe ich dich ja besiegt, da ich nur nackend war! Pallas führt Helm, Spies und Schild, oft auch einen Oelzweig, wann sie Friede gestiftet hat. Mars ist oft nackend, oft bewaffnet: nur muß sein schuppigter Anzug keinem deutschen Harnisch gleichen. Er hat einen Dolch im Wehrgehänge. Apoll hat in allen Handlungen als Hirt z. E. bey der Daphne, keinen göttlichen Schein, und Jupiter bey den Liebkosungen mit schönen Nymphen, Semele ausgenommen, keinen Blitz. Bisweilen sind in besondern Geschichten Bacchus und Apoll mit einem Bart versehen, Minerva und Neptun zu Pferd, und Diana ganz bekleidet. Unser V. räth aber deren Vorstellung mit Recht ab, wenn nicht anders der Künstler gerade die Geschichte, die Pausanias erzählt, schildern will. Ueberhaupt muß die Fabel des Gemäldes immer so verständlich, als möglich, seyn. Die größten Künstler halfen sich hier mit Unterschriften, oft wo es minder nöthig gewesen wäre. So würde man den Sokrates, jung, ohne Bart, in der Werkstätte an seinen Grazien, oder am Merkur arbeitend, oder den Aesop, schlank und gut gewachsen (wie man neuerlich behauptet) kaum ohne Unterschied erkennen. Die Götter

haben durch Gewohnheit nach und nach gewisse Farben von Kleidern eigen erhalten: Jupiter, als Regent, ein purpurnes; wenn er als Diana zur Calisto kömmt, ihr blau und weisses Gewand. Juno Schleyer ist blau, der Venus weiß. Wir wissen schon, daß die Griechen nicht gern durch Kleider verhüllten: sie danken vielleicht der Gewohnheit, nackend zu bilden, ihre Grösse. Ceres ist aber bekleidet, und Vesta, die Göttin des geheiligten Feuers, verhüllt. Sie hat eine Opferschale, auch wohl eine Siegesfahne, oder das kleine Bild der Pallas, Palladium in der Hand. Neptuns Gewand ist meergrün. Um nichts zu übergehen, führe ich auch noch zwey Worte von der Kleidung der Römerinnen an, die unser V. hier eingestreut hat. Die edle Römerin trug eine weisse Stole, die freygelassene eine schwarze; buntgekleidet waren Weibspersonen, die nicht in die Gesellschaft der Vornehmern gehörten.

Die 17te Betrachtung beschäftigt sich mit dem Ueblichen nach der Geschichte. Fürsten kommen da meistens am schlimmsten aus des Künstlers Hand: ihre Krone muß sie bis ins Schlafgemach drücken. Ihr Rock ist gewöhnlich purpurfärbig; aber der Künstler darf auch blau und andre Farben wählen. Dann auch die himmelblaue Farbe war nur Kleidung der Reichern. Man erstaunt über die Fehler gegen die Geschichte, davon hier Beyspiele vorkommen, und

davon

davon ich Ihnen in der Folge ein ganzes Buch anführen werde. So wird z. E. Caiphas im Hohenpriesterschmuck geschildert, wenn Christus zu ihm ins Haus gebracht wird; und doch weiß jeder, daß der Hohepriester dieses Kleid nur im Tempel tragen durfte. Er zerriß also nur seine gewöhnliche Kleidung. Dennoch fordert unser V. nicht, daß der Künstler ängstlich nach dem Ueblichen hasche, um ja nie im geringsteu zu fehlen. Man übersieht ihm, höherer Schönheiten wegen, gern eine Kleinigkeit. Wer wird es darum nicht vergessen, daß mancher grosse Mahler den Wächtern, bey der Befreyung Petri durch den Engel, Hellebarden und französische Spielkarten gab! Auch wäre nach unserm H., wenn man nie gegen das Kostume fehlen dürfte, selbst Laokoon nackend als Priester im Opfer begriffen, fehlerhaft vorgestellt. Allerdings billigt Bildhauerey Ausnahmen: und sie gar bis zur Mode, bis zur Staatsperuque herabwürdigen, hiesse wohl schrecklich sündigen. Die Alten hatten daher auch darinn guten Grund, ihren Bildsäulen keine Kleider und ihren Köpfen abgeschnittene Haare zu geben. Aber selbst Laokoon und seine Söhne sind, nach des verehrungswürdigen Herrn Hofraths Heyne feiner Bemerkung in den antiquarisch. Auff. 2 B. S. 28., nicht ganz nackend, sondern nur mit abgeworfenen oder entfallenen Gewändern vorgestellt, die theils auf dem Würfel liegen, theils noch auf der Schulter des Sohnes flat-

tern." Durch das Sträuben und Abwehren der Schlangen sind sie abgegleitet.

Nach der Mode bekleidete Bildnisse, oder gar Historien sind unerträglich. Es würde den Nachkommen nach einigen hundert Jahren Mühe machen, solche Leutchen zu erkennen. Aber doch muß man auch nicht läppisch bekleiden; nicht einen Fürsten als Herkules abbilden, der vielleicht, auch ehe er nach Paris reiste, sehr wenig von den starken, breiten Muskeln des Löwenzwingers hatte. Van Dyk und van der Helst benutzten die schwarzen Kleidungen ihrer Zeitgenossen auf die vortheilhafteste Weise. Ein nachläßiger Schleyer, oder ein leichtes Gewand kleiden noch jetzt das weibliche Geschlecht schön: und in der That sieht man auch heut zu Tage weniger steifen, unleidlichen Anzug in Gemälden, als vor 100 Jahren; selbst unsre Schönen lassen jetzt Haar und Gewand nachläßiger, als zu unsers V. Zeiten, flattern, um auch mehr, als den blosen schönen Kopf zeigen zu können. Wer weiß, wie weit mit der Zeit die Aufklärung rückt, wenn sie nur erst allenthalben die Schnürbrüste verscheucht hat! Oft ist unsern Künstlern weniger Schuld beyzumessen, da sie nach Brod, oder besser, nach Befehlen arbeiten müssen: ob sich gleich die Einsicht in die Kunst, wie unser H. witzig sagt, "von keinem Generalpachter erkaufen läßt. Zu glücklich wäre sonst das Einmal Eins!" Wollte der Künstler bey

der

der Vorstellung einer Begebenheit, die zugleich Porträte enthalten sollte, vom Ueblichen der Zeit, worinn sie geschah, ganz abgehen; so würden geschichtsmäsige Treue, selbst dichterische Wahrscheinlichkeit sehr darunter leiden: man würde glauben, in Athen oder Rom, anstatt beym pyrenäischen Frieden, oder in Nürnberg bey der goldnen Bulle zu seyn, wenn Könige und Kaiser, als Scipio oder Miltiades, Alcibiades und Hannibal hervorträten.

Der beste Rath bey neuen Kleidungen ist daher, dem genauesten Verhältnis der Farben nachzutrachten, und darinn nie der Mode nachzugeben, die freylich bunt genug neben einander setzt.

Mein zu langer Brief beunruhigt mich: glauben Sie mir dies auf mein Wort, und entschuldigen Sie nachsichtsvoll den Eifer

Ihres

N. N.

Achter Brief.

Theuerster,

Ich fange diesen Brief mit des zweyten Buchs zweyter Abtheilung von der Anordnung, und im Ganzen mit der 19ten Betrach-

tung an. Sie ist überschrieben: Ungleichheit und Entgegenstellung der mannichfaltigen Gegenstände in einem Gemälde. „Die Künste anzuordnen ist die Geschicklichkeit, das Mannichfaltige in einem Gemälde zur Einheit zu bringen. Anordnung ist daher fortdauernde Erfindung: die Beleuchtung eine fortdauernde Anordnung.„ Durch Ungleichheit der Gegenstände, die ein Gemäld ausfüllen, oder auch durch verhältnismäßige Deutlichkeit in den grossen, und durch die künstliche Verwickelung in den kleinen Theilen erreicht der Künstler Mannichfaltigkeit. Aber nie durch Verwirrung. Ungleiche Formen, Geschlechter, Alter, Sitten; Wechselstreit im Hell und Dunkel, Licht und Schatten, selbst die wechselseitigen Verhältnisse der Grösse des Raums gegen die Grösse der Figuren: alles dies gehört dazu, um durch Anordnung aus dem Mannichfaltigen ein Ganzes zu machen. Jede Figur nähert sich der andern in gegen einander wirkender Stellung: sie sammeln sich in Gruppen, worinn sich doch wieder jede Figur von der andern absondert. Gewöhnlich müssen die äussersten Figuren der Gruppen durch Zeichen und Bewegung die Verbindung mit dem Ganzen suchen, oder auch, durch Trennung mehrerer Gruppen, zu öde Ruhestellen beleben. Ohne diesen scheinbaren Streit der Gegenstellungen erreicht man niemals die Harmonie. Die Natur leitet auch hier an: Gemählden ohne abwechselnde Nachahmung der Geberden, und

Stellungen, nach Stand, Alter, Würde, Leidenschaft verschieden, fehlt daher die Natur. Nur sind auch hier Schranken. Wo der Inhalt des Gemäldes einigermassen ähnliche Kopfstellungen erforderte, und der Mahler stärkere Gegenstellungen mit Fleis suchen wollte; würde man da nicht leicht das Gesuchte merken? würde er nicht gezwungen werden? H v. H. geht so auf die 19te Betrachtung: vom angenehmen Unebenmas über. In der Baukunst ist es gerade umgekehrt! Ebenmas, Symmetrie giebt ihr die wesentlichste Schönheit. „Im Gemälde suchen wir die Gegenstände in derjenigen Verschiedenheit, und in einem oft nur verhüllten Ebenmas auf, mit welcher sie sich in der Natur am gefälligsten zeigen.„ Ein bloses Gebäude wird bey aller Symmetrie nie sehr mahlerisch seyn, wenn wir nicht, vielleicht nur durch Schlagschatten, dieselbe zum Schein unterbrechen. Symmetrie nimmt hier der V. für die Aehnlichkeit der Seiten bey einem unähnlichen Mittel. Die Alten nahmen es in andrer Bedeutung. So heißt Vitruv das Verhältnis der Grösse des Ganzen zu seinen Theilen, wenn dieses einem andern Ganzen gleich ist, auch bey ungleicher Grösse in Ansehung seiner Theile; dies heißt er Symmetrie. Nach unsrem Begriff werden wir zwey Statuen von gleicher Proportion nennen, wenn die eine 8. Fuß, die andre 8 Zoll, und der Kopf der erstern 1 Fuß und der zweyten kleinen 1 Zoll beträgt;

trägt; und so durch alle Glieder fort: der Grieche nennt beyde Statuen von gleicher Symmetrie. Und wenn der Mahler von Symmetrie spricht, so muß er das Wort wie Vitruv nehmen. Sie ist ihm die Schönheit, in so fern sie durch das Augenmaas in die Sinne fällt, oder sich durch Ausmessungen erklären läßt: er wird aber alle Umrisse und Linien vermeiden, welche durch spitze Winkel, Drey- oder Vierecke geometrische Figuren verrathen. Hütet sich der Mahler vor allen gezwungenen Stellungen, denen man die Mühe ansehen könnte, mit der sie abgezirkelt wurden, so hat er schon viel für sie gethan. Er giebt seinen Figuren dadurch das Leben, und durch Bewegung, die das Leben im strengsten Verstande begleitet, erscheinen symmetrisch gebildete Figuren in einem angenehmen Unebenmaß. Selbst der Mensch, das höchste Beyspiel der Symmetrie, gelangt erst durch Bewegung und Lebhaftigkeit zu dem höchsten Reitz: das starre ägyptische Bild wird ewig grazienleer bleiben? Selbst die Stellung der Blumen und Pflanzen zeigt dies angenehme Unebenmaß. Nicht durch gerade, sondern durch geschwungene Linien wird es der Künstler erreichen. Diese verrathen Beweglichkeit; jene weniger. Man hat deswegen eben dieser Linie vorzügliche Schönheit beygelegt. Aber sie als die einzige Linie der Schönheit anzunehmen, hält der V. für unrecht, weil „jegliche der Einheit zustimmende Mannichfaltigkeit, Neuheit und so viele andre Ursachen des Gefälligen für sich haben kann.“

Einen wichtigen Gegenstand bearbeitet die 20 Betrachtung: die Gruppen. Die Traube ist durch ihre nachläßig schön gruppirte Beeren das Urbild der wichtigen Regel des Titians für Gruppen, Licht und Schatten, Halbschatten und Wiederscheine geworden. Dem freyen, verständigen Nachahmer darf die Traube zur Richtschnur seines Gemäldes dienen, das nur eine Gruppe ausmachen soll. Selbst bey einer einzigen Figur kann sie ihm die Zusammenhaltung des Hauptlichts deutlich machen. Andere Kunstlehrer geben Kegel- oder Pyramidenform zur Regel der Gruppen an. Auch diese haben recht, wenn sie dadurch die zierliche Erhöhung oder Zuspitzung der Gruppen verstehen. Zuspitzung ist hier ein sehr willkührliches Verhältnis der schmälern Höhe gegen die breitere Grundfläche der Gruppe. Sie verschönert sich dadurch, und das Auge wird mehr auf die Mitte derselben gezogen. Gleichförmig dürfen demohngeachtet mehrere Gruppen nicht seyn: sie werden sonst gezwungen und unnatürlich. Hat aber die Pyramidalgruppe auch wirklich die gröste Annehmlichkeit? Ist sie in der Natur? Man beobachte sie nur! Gewöhnlich sind Menschen, die sich in einem Haufen sammeln, von ungleicher Grösse: einige ragen über die andern heraus: dies ist die Zuspitzung der Pyramide; gegen die untern Theile ist ihnen allen eine, also breitere Grundfläche gemein. So machen z. B. Kinder, die sich um ihre Mutter sammeln, eine Pyramidalgruppe. Freylich auch

da nie ängstlich, besonders gegen die Mitte zu; das Stück müßte sonst sehr gezwungen werden. Wie gesagt, auch hier muß der Künstler zwangfrey handeln; ja nicht jeder Gruppe einerley Stellungen der Figuren und Richtung geben. Es ist auch hier eine Grenzlinie, die nie überschritten werden darf, ohne gesucht und ängstlich zu scheinen. Kluge Künstler, wie Oeser, bilden ihre vornehmsten Gruppen vorher aus Thon, und lernen daraus die schicklichste Verbindung und den natürlichen Fall des Lichts und Schattens. Dadurch, daß man die Gruppen zuspitzt oder erhöht, werden sie der schönsten Streiflichter (lumieres glissantes) fähig. Besonders bey grossen Versammlungen, bey Marktplätzen sind sie sehr nützlich, die Gegenstände zu verbinden, auch hie und da Luft zu machen; die eine Person hervor, die andre zurück zu drängen. Sehr natürlich, daß so die freye Spitze des Kegels das höchste Licht empfängt, weil sie dem Quell des Lichts näher ist.

21 Betrachtung: Die Vertheilung insbesondere.

„Wer die Kunst besitzt, glücklich zu verhüllen und sehen zu lassen, wird in der Anordnung überhaupt das Feine erreichen, und durch würdigen Ausdruck den zärtlichsten Empfindungen reden.“ Unser Auge wünscht, alles ohne Mühe deutlich zu übersehen: aber einer übertriebenen Deutlichkeit, auch an untergeordneten Per-

Personen, würden wir überdrüßig werden; abgerechnet, daß sie der Haltung selbst schadet. Wir wünschen daher mehr eine verhältnismäsige Deutlichkeit der Haupthandlung zu sehen. Aber noch weniger, als zu deutlich, dürfen die Zusammensetzungen verworren seyn: auch muß man dem Künstler die Mühe nicht ansehen, die ihm die Verbindung aller Theile gemacht hat. Daher fordert unser V. die Hauptgruppe sattsam, nicht aber übermäsig reich mit Figuren versehen. Untergeordnete Partien sollen die Hauptgruppe unterstützen, nie drängen. Man gönnt dem Auge Ruhestellen, indem man es vom höchsten Licht durch breite Schatten wieder zu untergeordneten Lichtern führt. Ich möchte dies besonders für einen unsrer jungen Freunde, der so schön Miniatur mahlt und so leicht radirt, gesagt haben! Wo die Lichter auf alle Personen gleich stark fallen, sogar bis auf die entferntern Figuren kaum geändert werden, fällt das Interesse weg: man verliert den Helden im Gewühl, da er sich bey Beobachtung nur eines Hauptlichts so schön vor unsre Augen drängt. Gewöhnlich ist der Held des Stücks in der Mitte, und, wie gesagt, am höchsten beleuchtet. Nur auch hier zwangfrey: wenigstens nichts in die Mitte gestellt, was das Auge von der Haupthandlung abzieht. Keinen Baum in die Mitte der absichtlich offnen Landschaft: nicht, wie in einer Anbetung der Hirten nach Carracci, einen hölzernen Pfosten, auf den ein Hirt den

Arm stützt, und dadurch der Hauptsache selbst im Wege steht! Oft kann der Künstler manche Nebenabsicht erreichen, wenn er weiß, wo sein Gemälde hingehängt wird. Martin Altomonte mahlte so in Wien ein Altarblatt mit einer Glorie, deren Schein durch ein stark darauf fallendes Fensterlicht sehr erhöht wird. In der Bildhauerkunst hängt noch mehr davon ab. Es fällt Ihnen die Minerva des Phidias und Alkamenes dabey ein. Alkamenes hatte sein Bild fleisig und fein ausgearbeitet: Phidias nur mit Klugheit roh; die Athenienser wollten ihm deswegen steinigen: aber, als man beyde Bilder auf dem sehr hohen Platz aufstellte, für den sie bestimmt waren; so erschien Alkamenes Minerva nur niedrig und klein, Phidias Bild hatte nun seine gehörige Höhe, und wirkte zum Erstaunen.

Für Landschaften, die nicht historischen Vorstellungen untergeordnet sind, ist die hohle (concave) Anordnungsart die beste. Sie läßt, besonders gegen die Mitte zu, das Auge weiter Ebenen geniesen. Bey der erhobnen (convexen) Art kömmt der Künstler in Gefahr, das Interesse zu theilen, indem sich die Landschaft, neben dem hervordringenden Hauptwerk, auf beyden Seiten in zwo Fernen leicht verlieren kann. In der Historie ist die heraustretende, runde Art die vorzüglichste und wirksamste. Um das Auge zu überraschen, und ihm das angenehm ver-

einigte

einigte Mannichfaltige auf einmal vor das Gesicht zu stellen, geben die grossen Geschichtsmahler lieber ihren grossen Figuren einen kleinen Raum, als kleinen Figuren grossen Raum. Das Beywerk wird da nur Nothhülfe, um Platz und Gelegenheit anzuzeigen, ohne das Auge darauf zu ziehen. Dennoch kann der Künstler auch hier von der Abwechslung Reitz ziehen: er darf ja jede Gelegenheit dazu nützen! Sogar der Geschichtsmahler darf Handlungen, oder Gebäude als Episoden anbringen, wie der Landschafter, dem sie die Natur allenthalben anbietet. „Eine Säulenstellung jonischer Ordnung darf aus den reitzenden Gründen des idealischen Lusthains hervorblicken. Eine so angenehme Vorwand verhülle uns die sonst zu anziehende Ferne„: die aber doch nie mit Zwang gesperrt seyn muß. Dieterich und andere Grosse wußten durch Nebel, oder Rauch eines Dorfs die Ferne zu schliessen, und das Aug zum Hauptwerk hinzunöthigen. In einem Orakel des Apollo von Wilhelm van Poorter verdunkelt ein Dampf die entfernten heiligen Hallen des Tempels, um den Blick auf der Haupthandlung zu erhalten. Ich darf Ihnen die ganze Beschreibung dieses schönen Gemäldes nicht verschweigen! „Dieser Dampf läßt nur so viel Durchsicht übrig, als erfordert wird, durch den Umfang der Halle und durch eine geflissentliche Einsamkeit eine Art von heiligem Schauer zu erwecken. Die wenigen Figuren, und deren Stellung tragen in der

Haupthandlung dazu bey. Von den beyden Fremdlingen, die gekommen sind, das Orakel zu befragen, liegt schon einer vor Schrecken zu Boden gestürzt. Knieend erwartet der andre sein Schicksal. Man sieht nur noch den Pfaffen, der des Betrugs Vorsteher ist. Mit diesen drey Personen ist die feyerliche Handlung vollendet. Sie wird aber durch eine episodische Figur vortreflich unterstützt, nehmlich durch einen andern Pfaffen, dessen schalkhaftes Gesicht hinter einem Vorhang hervorblickt. Er ruft; und man sieht es ihm an, daß er dem Orakel seine Stimme leiht. Er kann aber von niemand, als von dem Beobachter des Gemäldes gesehen werden.„ Die Anmerkung in Ansehung des letzten Umstandes ist natürlich: nach der man bey einem Geheimnis, oder Anschlag gegen eine dritte mitwirkende Person die Figuren so stellen muß, daß die Person, der es gilt, die Sache nicht inne werden kann.

Ein Gegenstand, der sich durch viele kleine Theile kenntlich macht, nimmt sich am vortheilhaftesten auf einem nicht gebrochenen, und wenig abgetheilten Grund aus. Kleine Partien verlieren ihre Wirkung, wenn sie hinter vielen und kleinen Bildern stehen. Eine Wand, eine Mauer ist bequem zu ihrem Hinterhalt: aber sie hört auf, es zu seyn, so bald man sie künstlich fein ausarbeitet. Sie muß breite, flache Theile haben. Auch ein dichtes Gebüsch ist gut hin-

ter kleinen Figuren, oder auch nur die freye Luft auf Höhen und Bergen, wo der wolkenlose Himmel sanft gegen die Höhe durchspielt, wenn das verborgene Thal die zurückweichenden Bilder unsrem Auge allmählich entrückt. Nur müssen sich da keine zu häufigen Aussichten öffnen; sie zerstreuen. Wenn man mannichfaltige Gruppen in grosse Massen von Licht und Schatten, und, für den Uebergang, in Halbschatten sammelt, und überflüßigen Reichthum vermeidet, so wird man der Zerstreuung leicht ausweichen können. Wo Würde, oder Grazie und edle Einfalt uns rühren sollen, muß man nie reich in Nebensachen seyn. Das stille, ungestörte, drängt uns näher an die Handlung selbst.

22ste Betrachtung. **Von der Ruhe in einem Gemäld überhaupt, und von der Sparsamkeit mit Gruppen, und Figuren für die Stille und Würde eines historischen Gemäldes.**

Man hält gewöhnlich 3 Gruppen für hinlänglich in einem Gemälde, und Hannibal Carraccio bestimmte 12 Personen dazu, weil er Stille und Majestät für eine Hauptschönheit des Gemäldes hielt. Wenn uns diese Gruppen gefallen, also zweckmäsig seyn sollen, so müssen sie uns durch Ruhe, durch Schatten und Halbschatten auf die Hauptfiguren der Handlung

 haupt-

hauptsächlich hinführen. Je schwebender, je lichter die Schatten sind, je mehr sie das eigenthümliche der Figur noch durchscheinen lassen, desto angenehmer sind sie dem Auge. Durch Wiederscheine kann man die Ruhestellen angenehm unterbrechen: sie befördern zugleich die Bindung mit dem Ganzen. Wechsel von Ruhe und Bewegung, sowohl in Absicht auf Belebung der Gegenstände, als in Absicht auf die Wirkung wohlgewählter Farben, ist der wirksamste Kunstgriff der Anordnung. Der minder kluge Mahler, der die Wirkung der Ruhe nicht kennt, wird in Verwirrung gerathen, und leicht gar kein Plätzchen leeer lassen. Leo Baptista Alberti klagt schon vor Jahrhunderten darüber: „ich hasse, sagt er, in der Geschichte die Einsamkeit, gleichwohl liebe ich keineswegs die Menge, die sich von der Würde des Gegenstandes entfernt. Für historische Gemälde gefällt mir besonders dasjenige, dessen Beobachtung ich an den tragischen und komischen Dichtern (der Alten) wahrnehme: sie stellen ihre Fabeln mit so wenigen Figuren vor als möglich.“ Carracci sagte also nichts neues, wenn er neun bis zehn Personen zur Vorstellung einer Geschichte hinlänglich glaubte.

Ich endige hier wieder ein Buch, ohne fast sechs Zeilen von mir an Sie eingeschaltet zu haben. Bald werde ich mich auch scheuen, so grosse Briefe, Briefe zu nennen!

Neunter Brief.

Lieber Freund,

Wir kommen immer weiter in unsern Betrachtungen, mit jedem Schritt werden sie wichtiger, und machen den Wunsch in mir rege, sie Ihnen Wort für Wort mitzutheilen. Ich zergliedere des zweyten Buchs dritte Abtheilung: Verschiedenheit in den Gegenständen der Erfindung und Anordnung. Die 23ste Betrachtung fängt mit der Geschichte an. Schauspiele, Marmorbilder und Gemälde erneuern das Andenken guter und böser Helden auf sinnlichere Weise, als die Geschichte. Sie schmücken diese mit allen Reitzen der nachahmenden Künste aus. Selbst Attila, in dem die Geschichte nur den Städtezerstörer sieht, kann uns im Gemälde rühren. Denn die Mahlerey schildert nicht eigentlich sittliche Vollkommenheit der Charaktere: sie kann den moralisch häßlichen doch physisch gut bilden. Doch kann die Kunst auch beydes vereinigen. Der Mahlerey spricht daher niemand grossen Einfluß auf das moralische des Menschen ab: aber eben dies ist ein Grund, warum der Mahler nie zum Schmeichler niedrer Leidenschaften werden, nie durch falsche lockende Gegenstände verführen soll. Ich habe mich oben aus unsrem Webb mit Ihnen davon unterhalten, und man darf nur so viele schlüpfrige Kupferstiche und Zeichnungen ansehen,

hen, mit denen besonders die Pariser Künstler ihr Glück versuchen, um Beyspiele genug von der Verletzung dieses Satzes zu erblicken. Der Schamhafte sieht bey manchem Stück schnell und unwillig hinweg!

Die ganze Geschichte ist reich an Helden und Staatsmännern, deren edle Thaten zu gleichen Gesinnungen anfeuern können. Die Beyspiele, die Hr. v. H. anführt, übergehe ich: man kann noch wichtigere selbst finden. Den Cato wünscht der V. nicht sterbend, sondern in irgend einem andern Auftritt seines Lebens vorgestellt. Wenn ich wüßte, daß unser lieber, junger T. diesen Brief läse, so würde ich Ihnen doch eine ganze solche Scene hersetzen: vielleicht kann er sie einmal ausführen! Cato kommt auf einer Reise vor Antiochia. Vor der Stadt begegnet ihm ein festlicher Zug. Auf der einen Seite Jünglinge in schönen Mänteln, auf der andern Kinder mit Blumen und Unschuld geschmückt. Männer in weissen Feyerkleidern traten hervor, und unter ihnen Priester und obrigkeitliche Personen mit Kränzen geziert. Cato sieht sie unwillig sich nähern und ist schon vom Pferd mit seinen Freunden abgestiegen, um sie zu empfangen. Der Anführer des Zugs, ein ehrwürdiger obrigkeitlicher Greis, trägt einen Stab und eine Krone. Er geht auf Cato zu und fragt: wo habt ihr den Demetrius gelassen? Wird er bald kommen? Dieser war nichts,

nichts, als ein Freygelaßner des Pompejus und sein Liebling. Unser T. hat hier unter zwey Zeitpunkten die Wahl: einmal, wie Cato über die sonderbare Frage erstaunt, und seine Begleiter in verschiednen Stellungen zum Lachen, oder Unwillen bewegt werden! Oder auch, wie Cato voll Ernst ausruft: o! die unglückliche Stadt! und der beschämte Anführer seinen Irrthum erfährt! Da aber die schönsten mahlerischen Züge der Geschichte ohne Lesen weniger bekannt sind; wie angelegen sollte es sich nicht jeder Künstler seyn lassen, den Plutarch, Pausanias, Ovid selbst zu lesen: besonders, da ihm Uebersetzungen diese Pflicht, wenn er es ja nicht Vergnügen nennen will, sehr erleichtern. Die heilige Geschichte hat zwar viele ausdrucksvolle Scenen; aber ich fürchte doch nicht, die Einwürfe widerrufen zu müssen, die ich ihren meisten Vorstellungen in vorhergehenden Briefen mit Mengs und Webb gemacht habe.

Der Geschichtmahler muß hauptsächlich denken, ehe er zum schildern schreitet: der anständigste Ausdruck seines Gedankens ist seine Hauptsorge.

24 Betrachtung: die Fabel. Auch die älteste Heldengeschichte mit Fabel vermischt, von ihr fast verschlungen, ist reich an mahlerischen Gegenständen, die edel und rührend werden können. Die meisten verstecken eine gewisse Sittenlehre. Wie viele Vorstellungen geben da nicht

Ho-

Homers Ilias, Odyssee, Hektors Abschied, Ulysses Zurückkunft, Penelope, Telemak rühren gewis. Aber der Künstler muß wählen, muß die Fabel vernünftigen Absichten, nicht sich durch Vorurtheile der Fabel unterwürfig machen. Er muß die alten Götter nicht in ihren niedrigen Abentheuern abbilden, nicht in Thiere verwandelt auf der Flucht nach Aegypten. Homer, Virgil, Ovid sind hier Lehrer: ohne sie gelesen zu haben, wird sich der Künstler mit Kupfern behelfen müssen, die meistens Wiederholungen schon erschöpfter Begebenheiten sind. Kennt er die Begebenheit genau, nicht blos nach dem Augenblick des Kupferstichs, so kann er aus den Nebenumständen grossen Nutzen ziehen, und durch schickliche Zwischenbegebenheiten das Einförmige der Haupthandlung unterbrechen. Der Graf Caylus schrieb aus dieser Absicht Bücher für Künstler, worinn er ihnen Anleitung zu neuen Gemälden, besonders aus Homer giebt:

Sujets de peinture et de sculpture, à Paris 1753. 8. und Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère.

Aber er erschöpfte diese Quellen nicht: und auch dies abgerechnet wird der fleißige Künstler oft sogar besser, als der Graf wählen können. Des ältern Plinius Naturgeschichte, wo sie von Mahlerey handelt, Lucians Werke werden dem Künstler viele Ideen aus der Fabel geben. Nur auch hier nicht ohne Wahl und Klugheit, nicht

ohne

ohne gelehrte Freunde, dies grosse Geschenk für Künstler!

Bey der 25 Betrachtung: die Landschaft überhaupt, werde ich mich kürzer fassen; nicht, weil ich Ihnen die schönen Beschreibungen weniger gönne, oder weil ich das Land nicht selbst so sehr liebe, daß es mich auch in der Abbildung ergötzen könnte; sondern weil ich mich vor dem Vorwurf scheue: ich habe die Grenzen meines Plans überschritten; und weil mir dieser Vorwurf, besonders wenn Sie mir ihn machen, nicht gleichgültig ist. Die Landschaft ist eben so gut, wie Geschichte und Fabel, des Grossen, des Ungemeinen, des Schönen in hohem Grade fähig. Der Geschichtmahler bildet Menschen, der Landschafter ihren schönen Wohnplatz. Beyde gehören also wohl nicht weit von einander. Landschaften mahlen scheint leicht! Man würde sonst nicht über jeder Thüre so etwas sehen. Ein paar wandelnde Figuren unter einem Baume, ein Haus, ein Zaun ohne Interesse, ohne Absicht zu rühren, sind auch kein grosses Kunstwerk: aber nur Schade, daß dies nicht die ganze Kunst des Landschafters erschöpft! Der grosse Mahler Swanevelt lauschte der Natur zwar auch am meisten ihre Schönheiten auf ofnem Felde ab; aber er gieng auch fleißig in die Akademie, und hielt richtige Gliederzeichnung nicht für gering. Ein solcher Mann erhebt sich bis zum Geschichtmahler. Eben der Swanevelt

pflegte

pflegte zu sagen: daß in einer einzigen Hand mehr Arbeit sey, als an allen Landschaften. Wenn er die grössere Genauigkeit in Umrissen, Knöcheln und Sehnen darunter versteht, die lebendige Geschöpfe und besonders menschliche erfordern, so mag er recht haben: aber erfordert nicht auch die Landschaft wenigstens viele Zeichnung, viel Geschmack und Genauigkeit? Verschiedenheit der Bäume, Stauden, Blumen, Schwung der Aeste, Bäche, Flüsse, Wege, grüner, leimigter, steinigter Boden, wie viel Klugheit in Anordnung, und Schatten und Licht verlangt nicht dies alles? Wiederscheine, Haltung und Perspektiv muß der Landschafter mehr, als irgend ein Künstler kennen, wie sorgfältig muß er nicht vertheilen, verstecken, die Aussichten sperren, und öffnen! Und doch giebt es Leute, welche die Landschaft auf die unterste Stuffe der Kunst herabsetzen. Ich erinnere mich irgend wo gelesen zu haben, daß ein Gallerie-Inspektor voll Freude einem Fremden zurief: „mein Herr, sie sehen hier eine Gallerie, worinn auch nicht eine Landschaft ist!„ Ich denke, solche Leute müssen gar kein Gefühl haben; und Sie, und ich würden sie nie zu Freunden wählen! Die Natur ist hier des Künstlers holde Lehrerinn: er darf nur ihr nachspüren: wer sie liebt, dem zeigt sie sich gern in ihrem schönsten Schmuck: nur muß er nicht mit Vorurtheilen von eingebildeter Schönheit und Manier suchen! Unser V., der sich allent-

lenthalben als grossen Freund der Landschaftmahlerey zeigt, spricht in der 26sten Betrachtung von gesperrten Landschaften, Wasserfällen und Hirtenscenen.

Viele Landschaften verlieren durch zu grossen Reichthum an Gegenständen, besonders auch wo Heerden und Wasserfälle vorgestellt werden. Beym Wasserfall soll das vordere Gebirg sich herausheben, das stürtzende Wasser sich in Schaum auflösen, Strudel, und Wellen bilden: das entferntere Gebirg sey umnebelt, damit das Auge nicht von der Hauptsache abgezogen werde. Auch meide man bey hohem felsigtem Vorgrund eine Hebung von gleicher Höhe im Mittelgrund: die Luft wird dadurch zu sehr abgeschnitten. Bey Thierstücken kann die Ferne mit Bergen beschränkt, oder düftend und leicht angedeutet seyn. Gebüsche um die Heerde her, geben den holden Begriff der Ruhe. In Landschaften von Adrian van der Velde, und Dieterich von Berchem findet man besonders diese Schönheit. Berchem führt seine Heerden bald ins Freye, bald ins Gebirg: immer mit gleicher Klugheit. Er hilft sich oft durch Nebel in der Ferne, der sich besonders in schönen Herbstabenden zeigt. Je lichter die fernere Landschaft angedeutet, und je richtiger das Spiel der Luft auf ihr beobachtet ist, desto mehr heben sich die Hauptgegenstände.

Die Italiener können den einzigen Castiglione als geschickten Thiermahler aufstellen;

er ist kühn und reich, aber er beleuchtet seine Heerden unter hohem Horizont zu einförmig. Peter Molyn, oder mit seinem italienischen Namen, Tempesta, läßt die übrigen Italiener im Schäferstück weit hinter sich. Der Grund, warum Italiener weniger in Thierstücken leisten, ist wohl: weil sie sich mehr dem höhern Gegenstand der Kunst, dem Menschen, widmen, und diesen schildern, gut und schlecht; und weil die Kunst auch in Italien nach Brod geht, und sich nach der Reichen Geschmack richtet; so bleibt mancher als Historienmahler klein, der als Thiermahler eine stattliche Höhe erreicht hätte. Man verachtet daher die, welche man nicht erreicht. Unser deutscher Ph. Roos hörte die harten Worte von einem Historienmahler in Rom, Namens Brandi, um dessen Tochter er freyte: „ich habe meine Tochter für keinen Thiermahler erzogen!„ Schade, daß dieser Roos seine Bilder meistens zu dunkel gefärbt hat, weil er die Kraft der Mahlerey in dunkeln Farben suchte. Sein Vater, Heinrich Roos, mahlte heller, wie die Niederländer, mit durchsichtigen Farben, er zeichnete sehr richtig, und sein Fleis wird nur dann trocken, wenn er seine Gemälde mit Ruinen überfüllt: mäsige Anwendung derselben giebt besondre Schönheit.

Unser V. geht zur 27sten Betrachtung über; ich folge ihm, und zeige Ihnen einige Grundsätze zum heroischen und landmäsigen Styl in

Landschaften. In der Hauptsache sind es gleiche Regeln mit den vorherigen. Man verwandte Hürden in Zelte, oder Landhäuser der Grossen: statt des Schäfers sey der Fürst mit seinem Gefolge da: kurz, man verwechsle ländliche mit höhern Gegenständen. Nur muß die Landschaft mit der Geschichte auch harmoniren: der Grieche muß seine Tempel, seine Bäume, Häuser, nah und fern um sich sehen. Dieser Geschmack der alten Welt an Tempeln, Altären, Säulen, Grabmälern, grossen regelmässigen Landhäusern, und Vorbildung der schönsten Natur, im Gegensatz mit minderbebauten, blos dem Eigensinn der Natur überlaßnen Gegenden, leitete den Hrn. de Piles zu seiner Eintheilung in heroischen und ländlichen Landschaftsstyl. „Was nicht ganz darunter paßt, sagt er, ist nur eine Mischung dieser beyden Arten.„ H. v. H. hält aber diese Eintheilung für minder wichtig, weil nicht alle Landschaften darunter passen, und man in jeder, nicht nur in der heroischen, die wohlgewählteste Natur schildern muß. Wenn die Gegenstände ländlich sind, so können dennoch Hirten einem Grenzgott opfern, oder Schäferinnen das Grab ihrer Gespielinnen bekränzen, oder in der Ferne Tempel stehen; Sie werden nicht aufhören ländlich zu seyn. Unsre heutigen Hirten, die in ansehnlichen Landhäusern bisweilen wohnen, müsten dem heroischen Styl nachkommen. So bleibt eine Alpenscene, mit einem Wasserfall, und ho-

hen Felsen, von einem einsamen Hirten betrachtet, ländlich: aber Hannibal in eben der Gegend mit seinen Soldaten würde sie zur heroischen machen. Selbst de Piles erkannte bald, daß diese Absonderung von unzählichen Mischungen verschlungen werde. H. v. H. setzt daher den Unterschied blos in die Vorstellungen aus der Fabelzeit und Geschichte, und in die Schilderungen des Landlebens überhaupt. Jene machen seinen heroischen, diese seinen ländlichen Styl aus. In beyden muß die beste Natur gewählt werden. Es ist Schade, daß nicht mehrere den heroischen Landschaftsstyl bearbeiten! Die Geschichte liefert so herrliche Schilderungen dazu. Dem Landschafter ist jede Art der Belebung erlaubt. Er darf uns Jagden, Zigeuner, Wilde, Fischer, Bauern, alles zeigen, was mahlerischer Reitze fähig ist. Ich übergehe die hier beygebrachten Beyspiele aus Gemälden und Kupfern, weil man sie selbst gesehen haben muß, um sie deutlich genug zu finden. So werden mich auch die folgenden Charaktere der vornehmsten Landschaft- und Seestückmahler nicht sehr beschäftigen. H. v. H. hat so seine eigne Art sich auszudrücken. Er schildert, als sähe er sein Stück noch am Pult vor sich; es erfordert gleichen Schwung der Einbildungskraft, um ihm kühn zu folgen: oder er erinnert sich und seinen Freund an Stücke, die sie oft gesehen hatten, wozu er natürlich nur sehr wenige Worte braucht. Sein

Buch

Buch wird praktischer dadurch, weil es immer Anwendung wirklicher Gemälde enthält, aber für den weniger erfahrnen Künstler verliert es um etwas, der die kurzen Winke unmöglich verstehen kann, wenn er nicht immer eine Gemälde- oder Kupferstichsammlung zur Hand hat, wie etwa die Dreßdner ist, oder die war, welche der V. selbst besaß. Doch hebe ich Ihnen einige von den Charakteren aus. Elzheimer mahlte besonders den hellen Morgen. Blasser Purpur mischt sich disseits der blaueren Ferne in das nähere Blau, und unterbricht die weißlich gelben Streifen der noch näheren Thäler, die der Nebel verlassen hat. Die Sonne streift schon im mittlern Grund umher, und der nähere Fluß, disseits desselben, schimmert spiegelhell. Um ihn stehen Bäume, deren Wiederscheine durch Schilfinseln zuweilen dem Auge entzogen werden. Elzheimer mahlte sehr ausführlich, und daher etwas langsam. Dafür schmachtete er auch im Schuldthurm, und starb, als er ihn kaum verlassen hatte. Poelemburg, Elzheimers freyer Nachahmer, belebt seine Landschaften mit Nymphen und Waldgottheiten, auch wohl mit zerfallenen Schwibbogen, worunter Hirten und Bauern ruhen. In gesperrten Landschaften lockt er Diana mit ihrem Gefolge zum Bad. Paul Pril, ein eben so grosser Künstler, lies sich vom Zeitgebrauch hinreissen, Erndte, Weinlese, Jagd, Garten, Spatzierfahrten zu Wasser, alles auf einem Stück abzubilden,

und Lerm, und Musik und Tanz überall dabey. Johann Breugel wählte weite niederländische Gegenden zu seinen Landschaften, und bereicherte sie mit Historien. Das ganze Gefolg des Scipio Afrikanus, oder auch Johann des Täufers starkbesuchte Predigt sind oft seine Gegenstände. Oft wählte er auch Gärten mit reitzenden Blumen, auch wohl den Hof einer Mühle. Die grössern Figuren in seinen Landschaften lies er durch Rotenhammer, noch öfter durch Heinrich von Balen verfertigen. Roland Savary Landschaften sind in den friaulischen Gebirgen studirt: sind aber oft mit zahmen oder wilden Thieren überfüllt, und werden Wildnisse, ohne die Ruhe der Einöde zu zeigen. Unser V. nennt diese 3. Männer, Bril, Breugel, Savary „glückliche Urheber von gefährlicher Nachahmung für die Sclaven der Manier.„ Wer etwas von ihren Arbeiten gesehen hat, wird ihm recht geben. Die meisten Nachahmer dieser Manier hafteten an dem anmuthigen Grünen: aber ihr ewiger Frühling verdorrte unter dem saftlosen Pinsel. Andere vermieden das Grüne, und fielen in die Farbe des Thons. Claudius Gillee, genannt Lorrain, und Hermann Swanevelt fanden die Vereinigung, und einen Mittelweg zwischen beyden Abwegen. Swanevelt irrte einsam in alten Gemäuern umher: man nannt' ihn den Einsiedler; aber er belauschte so die Natur, und borgte ihr die ganze Schönheit ab; bis auf das

geringste Kraut und Gras ist er wahr. Hermann Sachtleven bildete die Natur heiter und angenehm in den Bergen an den Ufern des Rheins, die mit den schönsten Thälern abwechseln. Schattigte Hügel, auf denen er weite, freye Aussichten ausgespürt hatte, wurden seine Vorgründe. Er bevölkerte aber weniger, als viele andere, die dadurch die Ruhe des Augs stören. Sein Nacheiferer, Johann Griffier, wohnte sogar auf Schiffen, und litt Schiffbruch mit Gleichmuth, um den Rheinstrom stets vor sich zu haben. Unser zu früh verstorbner Schütz hatte von der Natur Sachtlevens Gaben. Man kann nichts schöneres sehen, als seine Rheingegenden. Ich will Sie durch die Beschreibung einer solchen an dem Vergnügen Antheil nehmen lassen, das sie mir bey jeder Erinnerung macht! Der Vorgrund ist ein Weg, der nach dem alten Thor, einer, an der rechten Seite des Gemäldes, am Berg liegenden Stadt hinführt. Ein Fuhrmann mit einem Güterwagen fährt gegen das Thor. Heraus zur Stadt rollt eine Kutsche mit 4 Pferden, die durch einen demüthig flehenden alten Bettler scheu gemacht, sich hoch bäumen, und dem Kutscher den Gehorsam versagen. Auf eben der Seite zieht sich, von diesem Berg an, eine ganze Kette abwechselnd beleuchteter Berge gegen den Hintergrund, wo sie sich mit dem Strom, der zu ihren Füssen sich krümmt, in blauer Ferne verliert Der Strom selbst nimmt die

Mitte des Stücks ein, und sein gegenseitiges Ufer ist flach, und macht durch die schöne weite Aussicht, die sparsam durch Bäume unterbrochen wird, einen herrlichen Contrast mit den Bergen der rechten Seite. Diese Ebene breitet sich über die linke Seite des Gemäldes aus, und wirkt ausserordentlich. Das Auge gleitet von den dichten Bergen, rechter Hand, auf den silbernen Strom, und von da, so weit es nur fort kann, an kleinen Gebüschen vorbey, und über Dörfer und ferne Städte hinweg: bis aufsteigende Dünste, und ferne Berge es zu rechter Zeit zur Rückkehr zwingen. Hart am Fuß des vordersten Bergs, und eben so hart am Ufer des Stroms steht ein Handelshaus, durch freye Lage und helle Färbung ausgezeichnet. Um dasselbe her sind viele kleine Menschen mit Ausladung eines Schiffs beschäftigt: alle leben, und sind thätig, sogar bis auf zween Vornehme an der Hausthüre, welche sich beugend bewillkommen. Dennoch ist keine Verwirrung: keine der 30. und mehr Figuren drängt die andere. Die Sonne streift an den Bergen hin, und hebt sie heraus: Wälder steigen daran empor, und im Wasser spiegeln sich Berge und Wolken.

Peter Molyn, der Sohn, mahlte schwüle Sommertage mit Gewitterwolken. Er erhielt davon den Beynamen Tempesta, unter welchem er besser bekannt ist. Brinkmann zeichnete Ansichten der Schweiz und des Rheins, mit

mit vortreflichem, täuschendem Baumschlag. Wenn Sie auch nur die Kupfer des H. v. Mecheln davon gesehen haben, werden Sie dies Urtheil unterschreiben. Agricola, aus Regenspurg, stellte häufig Gewitter im Ausbruch mit herabfahrenden Blitzen, vor: ein Gegenstand, der von jedem Künstler grosse Behutsamkeit und Kenntnis fordert. Auch ist Agricola an seiner gestrichelten Manier der leimichten Wege kenntlich. Unter noch vielen, die ich hier übergehe, führe ich unsern Dieterich auf, der aller vorhergehenden Landschaftergaben in sich vereint. Seine begrünten Felsen, die Schichten und Lagen mannichfaltiger Erde, mit ihren Klüften, unterscheiden ihn von andern. Seine Felsen sind nicht so wild, wie die, des Salvator Roose: seine Wasserfälle und Vorgründe erheben sich mit vereinter Schönheit der Natur. Art, oder Arnold van der Neer verschönert seine stillen Wasser durch den Einblick des Monds, und warf diesem dunkle Fischerhütten, oder starke Bäume entgegen, an denen sein Schimmer mit Mühe herunter gleitet. Netze sind im Vorgrund ausgespannt. Die Pommersfelder Gallerie zeigt Ihnen ein solches von herrlicher Haltung und ergötzender Ruhe. In Lingelbachs Seehäfen ist kluges Gewimmel verschiedener Nationen, und über seine Falkenjagden zieht sich ein angenehmer Duft, wie über die Seegegenden des zarten Vernets. Berchem, der liebliche Hirtenmahler, läßt in seinen

nen Landschaften den Gefühlvollen an der Freude Antheil nehmen, die er selbst bey ihrer Betrachtung in der Natur genossen zu haben scheint.

Die 29ste Betrachtung beschäftigt sich mit Gesellschafts-Gemälden. Watteau, Lancret und Pater, haben durch ihre Gesellschaftsstücke den Geschmack daran sehr empor gebracht. Und in der That geben Gesellschaftsstücke viel Vergnügen. Unser V. bleibt bey diesen 3. französischen Künstlern, und bey der Frage, ob sie diesen Zweig der Kunst erfunden haben, länger stehen, als ich im Auszug verantworten zu können glaube! Seine Resultate beruhen darauf: daß schon vor ihnen Vinkboom und viele der van Manderischen Schule Gesellschaften abgebildet haben, nur in rauschendem wildem Geschmack. Jagden, einsame Liebende, mit der Zitter, alles Lerm und Ruhe verträgt sich zusammen auf diesen ältern Gesellschaftsstücken. Der V. hatte eines von Jacob Beyer in Augspurg gezeichnet von den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Es stellt eine Versammlung von Künstlern vor, und ist, wo ich nicht irre, auch in Kupferstich bekannt gemacht worden. Bald nahmen Gesellschaftsstücke spanische Tracht und Ernst an. So sind Terburgs vortrefliche Familiengemälde, wovon Sie in der instruction paternelle, von Wille gestochen, ein herrliches Beyspiel finden. Bald sanken Niederländer, auch einige Wälsche, mit Teniers,

Broun-

Brouwer, bis zu Wachtstuben, und bis zum ungesittetsten Pöbel herab. Schade, daß sie das Verständnis der Farben, und die sorgfältige Ausführung nicht an bessere Gegenstände wendeten. In beyden letzten Stücken sind sie vortreflich. Die französischen Künstler sind hierinn der Wohlanständigkeit getreuer; aber Sie wissen es selbst, lieber Freund, oft werden sie zu süß, und tändeln, und mahlen Theaterauftritte, wo sie natürliche Sprache des Herzens reden sollten. Der Charakter guter Gesellschaftsstücke ist das Treuherzige, das wahre naive, Ausdruck des Herzens, der auch bey Schwachheiten gefällt. Ordentlicher Weise sind ihm bürgerliche Gesellschaft, oder Spiele der Jugend die angemessensten Gegenstände. Abschiede, Ehberedungen, (wie z. E. von Johann Steen) Tänze, Gartenbelustigungen, Musik, nicht aber Küchenjungen und Köchinnen dürfen Gesellschaftsstücke ausfüllen. Greuze in Paris hat sich in den neuesten Zeiten am meisten zu dergleichen, aber edlen, Vorstellungen aufgeschwungen; ich kann mich auf so viele Kupferstiche nach ihm berufen, wenn ich sage, daß er die angenehmsten und rührendsten Auftritte des bürgerlichen Lebens zu belauschen Gelegenheit gesucht und gefunden hat. Mit dieser Betrachtung verbindet der V. die 30ste, überschrieben: historische Erläuterung der Gesellschaftsgemälde der deutschen und niederländischen Schule. Caspar Netscher, ein Deutscher, ist

einer der geschicktesten hierinn. Er wußte Porträts mit gutem Geschmack in Gesellschaftsstücken vorzustellen. Sein Mädchen am Clavier, deren Vater zuhört, ist hinreissend: auch eine Maskerade ist eines seiner schönsten Werke. Sehr häufig rechnen unsre heutigen Mahler Familienstücke zu den leichtesten der Kunst. Ausdruck ist ihre Sache dabey nicht: Zusammenstimmung auch nicht. Ich kenne so ein Familienstück, worinn der Vater im Schlafrock am Tisch vor sich hinschaut, und kaum die Mutter zu bemerken scheint, die (wie der Vater recht gut getroffen) ihr jüngstes Kind auf dem Schoos hat, und in der Hand eine Tasse Koffee hält. Neben ihr steht die ältere Tochter auch mit der Tasse, und der Sohn ein Buch in der Hand: beyde Porträte, aber beyde porträtmäßig seitwärts blickend, ohne alle Handlung. Gebt dem Vater dafür das Kind auf den Schoos, das ihn mit kleinen schmeichelnden Aermchen umschlingen will; laßt die Mutter liebreich und innig vergnügt sich über den Glücklichen und über ihren Liebling herbeugen, und die ältere Tochter geschäftig, wie Mädchen sind, an der Scene Antheil nehmen, und versetzt alsdann den Sohn, wenn er ja auch da lesen und philosophiren soll, in irgend eine Ecke; so wird gewis auch mit Beybehaltung der Aehnlichkeit, das Stück rührend und reizvoll werden. Aber ehe ich mich bey so schwachen Kräften der Zusammensetzung, an ein solches Gemälde wagte, würde ich lieber

das

das Zimmer leer behalten; die kleinen Porträtchen, wohlgetroffen, und mit Licht und Schatten wirksam zum Ganzen, in dasselbe aufhängen, und irgend ein paar Beobachter hinstellen, die ja mit den Fingern darauf deuten könnten! Billigen Sie, lieber Freund, nicht auch diesen Rath, den ich in diesem Fall jedem zu kühnen, mittelmäsigen Mahler gebe? Ehe er seine Figuren schlecht handeln läßt, da sie es nicht sollten, so nehme er ihnen lieber ganz den Charakter von Handlung und Einwirkung auf einander. Wie, wenn ein Künstler eine Mutter ihren Kindern das wohlgetroffne Bild ihres abwesenden oder verstorbenen Vaters zeigen, und diese, in verschiednen Gruppen umhergestellt, nach Alter und Begriffen davon gerührt werden liesse; müste dies nicht eine sehr interessante Familienvorstellung werden?

In Kleidung für Gesellschaften, besonders in Stoffen und Atlassen sind Terburg und Metzu Muster. Ueberhaupt giebt es hier manche grosse Meister: Nicolas Knupfer, Gerhard Dow, der im Ausdruck der feinsten Gemüthsbewegungen, besonders bey der Jugend, wie auch im Farbenschmelz vortreflich ist. Man wirft ihm sogar übertriebenen Fleis vor; und doch könnte kein Zug fehlen, ohne daß das Ganze verlöre. Kleine Gemälde, die bestimmt sind, in der Nähe betrachtet zu werden, müssen überhaupt immer mit ausführlichem Fleis

gear-

gearbeitet seyn. Auch der Satz unsers V. läßt sich hören: daß die Niederländer wohl auch grössere Stücke geliefert haben würden, wenn ihre Wohnungen ihnen zu grossen Gallerie-Sälen Raum verstattet hätten, wie in minder bevölkerten Städten anderer Gegenden. Aus Dow Schule wurden mehrere in dieser Art Mahlerey berühmt: Slingeland, der in kaum sichtbaren kleinen Beywerken seinen Meister übertrift, in der Uebereinstimmung ihn aber nicht erreicht: Franz Mieris, von dem H. Kiesow in Augspurg ein so herrliches Stück besitzt, das Ihnen vielleicht aus Haids Stich bekannt ist. Dennoch widerstehe ich der Versuchung nicht, Ihnen eine Beschreibung davon mitzutheilen, die ich vor einiger Zeit davon zu entwerfen Gelegenheit hatte. Es heißt des Inhalts wegen: der Wundarzt. Die Scene ist vor der freyen Fensteröffnung eines Barbierhauses. Ein alter Mann sitzt darin, stützt den Ellenbogen aufs Gesimms, und läßt den Wundarzt eine Wunde der rechten Hirnseite in Augenschein nehmen. Dieser steht steif hinter ihm, hält mit der Linken ganz sanft das Kinn des Patienten, um den Kopf in der Höhe zu erhalten, in der Rechten hat er sein Eisen, und greift damit ganz bedächtlich in die Wunde. Der Kopf ist oben herein gebeugt, mit steif auf die Wunde gehefteten Augen, ganz vertieft, und mit der rechten Geschäftsmiene, besonders in der Unterlippe. Seinem Bart kann man

zu-

zutrauen, daß er das Handwerk versteht. Der Patient lehnt sich etwas zurück, sich ängstlich krümmend: Schmerz und Angst sind im Mund, in den Augen und der gefalteten Stirne. Die rechte Hand etwas erhaben, krümmt sich zusammen, wie dies im Schmerz gewöhnlich ist: die Linke ist auch etwas gebogen, nur der Zeigefinger steht gekrümmt hervor, um dem Barbier Behutsamkeit anzubefehlen. Beyde erscheinen nur bis an die Knie, des Gesimmses wegen; auf dem Barbierzeug, liegen Hut und Pflaster. Auch sogar das Becken hängt zum Zeichen am Fenster. In Nachtstücken hat keiner den Lehrling Gerh. Dows Schalken, übertroffen. Man übersieht bey ihm, wie in der Pommersfelder Gallerie, Fehler der Zeichnung, seiner herrlichen Beleuchtung wegen. Man kennt bey ihm jede Art von Licht, Lampe, Kerze, Fackel: jede Art hat sogar ihren eigenen Dampf. Van der Werf hob sich über Gesellschaftsstücke mit kühnem Schwung bis zur Geschichtmahlerey. Sein Nachahmer muß sehr behutsam und klug arbeiten, um nicht durch zu glatten Fleis elfenbeinerne Figuren zu mahlen, welchem Vorwurf van der Werf selbst kaum entwischen kann. Der Gewinn, den das Copiren älterer Meister, und, bey der Liebhaberey Handzeichnungen zu sammeln, auch diese gewähren, hat manchen neueren Mahler gehindert, selbst Original in Gesellschaftsstücken zu werden.

31ste Betrachtung. Von Verschönerung der Gegenstände, und besonders der Geschlechts- und Gesellschaftsgemälde. Nach einem Beyspiel eines Gemäldes von Berchem, das einen mit vielen zweckmäsigen Figuren belebten Seehafen vorstellt, giebt uns H. v. H. einige Vorschläge, dergleichen Scenen zu veredlen, und dadurch zu ve schönern. Was halten Sie, z. B., von einem Gemälde, das den Sokrates vorstellte, der seinen Sklaven Phädo frey läßt? Oder Cicero, wie er bey Syrakus das Grab des Archimedes entdeckt? Auch Marius, in der bekannten Geschichte aus dem Plutarch, wo er dem Abgeordneten des Sextilius, der ihm Afrika verbieten will, antwortet: „sage dem Sextilius, du habest den flüchtigen Marius auf dem Schutt von Carthago sitzen gesehen,„ müste von guter Wirkung seyn! Plutarch ist hier reich an Auftritten. Freylich wird mancher der Geschichte unkundige Zuschauer die Sache nicht verstehen; aber für Ausfüllung ist ihm jede recht, und dem klugen, belesenen, wird sie doppelt angenehm seyn. Wouwermans Wälder mit Räuberbanden und Angriffen sind schrecklich schön; aber wie viel mehr würde uns eben der finstere Wald rühren, wenn die Geschichte der Maria von Anjou, Heinrichs VI. von England Gemahlin, darin vorgestellt würde! Sie flieht nach verlorner Schlacht mit ihrem Prinzen durch den Wald, wird von Räubern schrecklich angefallen, und vertraut endlich einem der-

selben beherzt ihren Prinzen an, mit den Worten: „Hier, Freund, rettet den Sohn eures Königs!„ Wie der Räuber staunt, und ehrfurchtsvoll zurücktritt, dies denken Sie wohl selbst, ohne meine Beschreibung. Die meisten Auftritte der neueren Geschichte sind häufig unbekannt; aber doch nicht mehr, als viele der schon angeführten Aufgaben des Graf Caylus. Man muß ja so oft den Gemälden durch Erklärungen zu Hülfe kommen; braucht man, um dies zu vermeiden, immer und ewig nur bey schon bekannten stehen zu bleiben? Was für schönere Scenen könnte man wohl auffinden, als Auftritte in Schlachten, wobey brave Diener für ihre Herren Muth und Leben gewagt haben? Die edle That des Frobens, der durch Wechslung der Pferde seinem Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg rettet, ist nur eine von den vielen, die dem V. zuerst beyfiel! Ich kann Sie dabey, zu mehrerer Deutlichkeit, auf einen Kupferstich im militärischen Almanach von 1787. verweisen. Wenn zugleich die Bildnisse ähnlich wären, würden wohl schönere Geschlechtsstücke aufzuweisen seyn? Bernhard Rode weiß es wohl, daß tugendhafte Handlungen der neuern Zeiten eben so gut Verewigung durch Künste verdienen, als die der Griechen: er hat uns besonders aus der brandenburgischen, auch übrigen deutschen Geschichte vortrefliche Gemälde, und kühn geäzte Blätter geliefert. Und so sind auch im bürgerlichen Le-

ben edle Menschen gewesen, und noch, deren Vorstellungen ihrer schönen Thaten manchen zu gleichen ermuntern würden. Schränkte sich der Nutzen nur auf ihre Familie ein; diese würde wenigstens treu der Tugend erhalten werden, die ihren Grosvater, oder Vater so schön belohnte. Viele unsrer Helden halten denen im Homer das Gleichgewicht: Homer hätte keinen verworfen, nur vorher zu Halbgöttern gemacht. Zu Gesellschaftsstücken würde ich bürgerliche Tugend und Redlichkeit wählen: Bürgers Lied vom braven Mann, und andre vom Wohlthun und häuslichen Glück. Manche weiche Seele würde ihre Gefühle dadurch noch erhöhen. Geschähen dergleichen Vorstellungen von Meisterhänden; so würde auch bald das Unbekannte dabey verschwinden! jeder wird sich um ihre Geschichte bekümmern, wie um die, des Calas, oder um Gerh. Dow Mutter, die Wille gestochen hat, und die, hätte sie ihr grosser Sohn nicht gemahlt, wohl niemand bekannt wäre. Ich kann Ihnen das letzte Gemälde dieser Abhandlung nicht vorenthalten, so sehr hat es meinen Beyfall: ich will es erzehlen: Ein junger Mensch, Mylius mit Namen, lernt bey einem schon alten Mann die Mahlerey, der nach und nach alle Kräfte der Hand, und fast alle des Gesichts verliert. Der tugendhafte Jüngling giebt nun statt des Lehrers Unterricht, und bringt dem bis zu Thränen gerührten Alten den ganzen Gewinn dafür hin; dringt ihm denselben

ben auf, und nöthigt ihn wenigstens zur Hälfte, da der Greis das Ganze ausschlägt. Die Scene ist gewis des grösten Meisters werth: und wenn ich sie von einem solchen im wahren Ausdruck der Dankbarkeit, Grosmuth, Freude, ausgedrückt sähe; ich würde mit dem biedern Alten aus Freude weinen, daß ich noch so gute Menschen auf der Welt finde, und würde beyde ehren und lieben. Die Erinnerung an das weitere Schicksal des edlen Jünglings würde mir Kummer machen; er starb, von einem gewaltthätigen Schrecken erschüttert, in der Blüte der Jahre. Die Allegorie nimmt die 32ste Betrachtung ein.

Mahlerey und Bildhauerkunst verlöhren eines ihrer grösten Vorrechte, wenn man die Vorstellung von Dingen, die nicht in die Sinne fallen, durch sinnliche Bilder, von ihnen ausschlösse. Die Gottheiten der Griechen zielten darauf. Venus stellte Liebe und Pallas Weisheit vor, Herkules den Besieger der Laster. Sie sehen, daß ich unserm V. auf sein Wort glaube, und gerne allen Streit vermeide, sonst würde ich hier anmerken, daß Herkules eigentlich die Sonne, und seine Thaten den Lauf und die Wirkungen derselben allegorisch vorgestellt haben: und wenn ich nicht den Frieden mit der Clerisey über alles liebte, so nennte ich Ihnen den Horus, aus dem ich diese Weisheit habe!

Nach unsern Religionsbegriffen sind aber heidnische Gottheiten auch als Bilder der Tugenden oft anstößig. Unsre Künstler wählten daher andre Bilder; Liebe und Wohlthätigkeit waren ihnen eine Mutter von ihren Kindern umringt u. s. w. Leicht arten allegorische Vorstellungen bey zu grossem Witz, und bey zu grosser Dunkelheit aus. Allegorie muß nie zu sehr rathen lassen: sie soll, sagen Kunstrichter, als Sprache verständlich, durch Bestätigung angenommen, und zur Erläuterung der Geschichte nöthig seyn. Ein zu verstecktes Geheimnis gefällt uns nicht. Dessen Auflösung reizt unsern Verstand, und das Zutrauen des Künstlers zu demselben schmeichelt uns. Muß man zu sehr rathen, so wird die Beschäftigung ernstlich, die in den schönen Künsten, nur zur Aufheiterung ersonnen, gleichsam den Namen der Beschäftigung verlieren sollte. Freylich giebt es auch zu bequeme Beobachter, und zu ungeübte, die nicht einmal den Knaben, der eine Schlange erdrückt, in dem Gemälde des Lucas Giordano, Herkules und Omphale, verstehen. Hieroglyphen bey der Allegorie muß man so sparsam und behutsam, als möglich, gebrauchen, und nur die wählen, die durch Erklärungen der Alten ihr zu Räthselhaftes verlieren, und die wir nicht deutlicher, rührender, sinnreicher durch Denkmäler der Geschichte auszudrücken wissen. Bey dieser Einschränkung werden Hieroglyphen oft überflüßig. Bey der Allegorie dürfen auch

Bey-

Beywerke etwas zu denken geben; nur müssen sie wohl untergeordnet und verständlich seyn. Fenelon sagt in einem discours á l'Académie françoise: „tout ornement qui n'est qu' ornement, est de trop.„ Ich fürchte nicht, daß Sie mir es verargen werden, wenn ich die weitere genauere Verfolgung dieser Betrachtung unterlasse; sie hält sich besonders mit der Frage auf: ob Rubens in dem berühmten Gemälde von der Anländung der Maria von Medicis mit recht Sirenen und Nereiden dazu gestellt habe. Unser V. schützt ihn gegen andre Kunstrichter, aus dem Grund, weil sie Rubens blos als Sinnbilder und Kennzeichen des Meers beygesetzt habe. Auch wird ein Gemälde von Raphael beurtheilt, worin er bey der Flucht nach Aegypten den Nil als Person vorstellte. Unser H. findet dies gegen das Wohlgereimte und Wahrscheinliche in einer heiligen Geschichte, wenn es besonders für eine Kirche bestimmt ist. Wäre der Flußgott als ein steinernes Bild beygesetzt, so würde er in einem heidnischen Land, wie Aegypten, weder das Wahrscheinliche noch Anständige beleidigen. Auch in Gedichten kann Mars, nach Haller, uns mit Flammen überschwemmen: eine geistliche Ode würde eine solche Stelle verunstalten. Witzige Anspielungen dürfen uns auch bey der Allegorie nie von der Natur ableiten. Das Unmögliche muß uns nie geschildert werden. Die Gegenstände der Allegorie müssen durchaus der Wahrscheinlichkeit

und der täuschenden Ueberredung (illusion) des Zuschauers entsprechen. Es giebt Gegenstände, die der allegorische Dichter leicht und kenntlich beschreiben, der allegorische Mahler aber weit schwerer schildern kann. H. v. H. giebt ein Beyspiel, worinn die Critik der Mahlerey vorgestellt werden soll: wie soll man sie von der höhern Critik der Autoren unterscheiden? was für Kennzeichen ihr besonders geben? Charakterisirt sie der Doppelspiegel schon genug? Winkelmann und Sulzer geben Künstlern, die ihre Zeit nicht auf tiefe Nachforschungen in den Alten verwenden können, genaue Anweisung zur Allegorie. Vielleicht ist es Ihnen angenehm, wenn ich Sie in der Folge mit den Hauptsätzen dieser Männer bekannt mache: jetzt lassen Sie uns unsrem H. wieder folgen! Das Gesagte setzte schon den behutsamen Gebrauch der Allegorie voraus; dennoch hat unser V. dieser Aufschrift eine 33ste Betrachtung eingeräumt. Mäßig gebraucht, hat das Auffallende, das Wunderbare, das die Allegorie meistens begleitet, viel Reiz für den Zuschauer: aber ja nur mäßig! Leider bleiben aber andre Leidenschaften gewöhnlich bey der Allegorie vergessen. Verstand und Herz sollen durch Kunstvorstellungen genährt werden: können das die meisten Allegorien? Dies ist wenigstens wahr, daß die Vorstellung einer wirklichen Begebenheit uns unendlich mehr rührt, als die sinnreichste Allegorie: dann wirkliche Personen gehen uns näher

her an; wir verlieren uns selbst mitten in dem handelnden Zirkel: aber auch so bey der Allegorie? Wie vielmehr kann sich daher der Künstler Beyfall versprechen, der unter historischen Gegenständen seine Allegorie zu verhüllen weis! Sokrates wird uns tugendhafter scheinen, uns mehr rühren, als die tugendhafteste allegorische Tugend; Theseus und Piritheus werden uns die Freundschaft deutlicher zeigen, als die, vielleicht auch deutliche allegorische Freundschaft. Allegorien lehren, wie Sentenzen: finden wir eine Sentenz statt Empfindung, so steht sie am unrechten Ort. Und ist die Sentenz undeutlich: muß man, statt erschüttert zu werden, erst kaltblütig die räthselhafte Gestalt zu entziffern suchen, und wird man auf Nebendinge geleitet: wo bleibt da noch der gewünschte Eindruck? Aber wären auch alle allegorische Bilder enträthselt, daß sie jeder Künstler so gut, wie die Wahrheit oder Klugheit kennte; würden sie nicht bald allen Reiz für uns verlieren, den Sie etwa noch dadurch haben, daß wir uns durch ihre Entzifferung leicht beschäftigen müssen? Ich glaube ganz gewiß! Die Sprache der Leidenschaften ermüdet uns nie: aber Witz und ewiger Witz kann uns überdrüssig werden.

Der erste Theil unsers V. ist damit beschlossen. Muthig, und seiner Sache gewiß, und immer unerschöpflich an Kenntnissen schreitet

tet der grosse Mann fort; zu rechter Zeit läßt er mich hier ausruhen. Ich hätte ihm beynah wie meinem Hutten zugerufen:

Halt! Ich keuche schon — itzt sink ich gar!
Ein hoher Riese rennst du vor mir her,
Dem ich kaum nachzustreben noch vermag!

Leben Sie wohl.

Anmerkung. Ich breche des Raums wegen hier ab, und verschiebe die Fortsetzung dieses schönen Werks auf den zweyten Band.

Zehnter Brief.

Lieber N.

Noch eine Theorie der Mahlerey habe ich Ihnen mitzutheilen, lieber Freund; ein kleineres, dem Format, aber auch dem Werth nach, als unsers Webbs oder Hagedorns. Wir dürfen aber doch damit zufrieden seyn: es enthält manches Gute und Angenehme. Doch soll Ihnen mein Urtheil nicht vorgreifen: ich will mit Ihnen vorher den ganzen Gang und Inhalt des Buchs durchlaufen.

Junkers Grundsätze der Mahlerey. Zürch bey Orell 1775. 8. 175 S. mit einer Vignette von Schellenberg.

Nach den Worten des Vorberichts hat H. J. der Mahlerey manchen frohen Augenblick

zu

zu verdanken: er hat daher häufig über sie nachgedacht — und giebt hier Resultate seiner Beobachtungen.

Den Begriff von Mahlerey giebt er, dünkt mich, besser, als Sulzer: „Sie ist nicht Vorstellung des Schönen in sichtbaren Gegenständen durch Zeichnung und Farben auf einer Fläche — sondern, sie ist schöne Vorstellung sichtbarer Gegenstände zur Täuschung.“

Zuerst setzt der V. Geschichtsmahlerey. Die Regeln dabey sind gut — aber sehr erborgt — Webb hat auch manchen Antheil daran. Die Geschichtsmahlerey begreift 1. Fabel. 2. Anordnung. 3. Charakter und Sitten. 4. Verschiedene Leidenschaften aus den Charakteren. Der Held des Stücks muß vor allen vorschimmern. Auf ihn muß sich alles beziehen. In solchen einzelnen Sätzen geht der V. die Erfordernisse zu einer guten Geschichtmahlerey durch: sie müßten sich aber gefallen lassen, alle hinter einander anzuhören, oder wir müssen die meisten davon übergehen. Einige hebe ich aus. Jede Geschichte hat Anfang, Mittel, Ende.

Der beste Punkt für den Mahler ist, der Deutlichkeit wegen, das Ende. Dies wird besonders durch die Zergliederung der Geschichte der Andromeda erwiesen. Der V. wünscht sie nicht, wie gewöhnlich, vorgestellt, sondern schon

 nach

nach dem Sieg des Perseus, da dieser dem nackten, schamrothen, erretteten Mädchen die Rechte darbietet. Die ganze Stelle ist gut. Ein andrer wichtiger Grundsatz: Die Geschichte muß bekannt seyn, würde die meisten Vorschläge zu homerischen Gemälden umstossen, da sich immer zu viel Unbekanntes einmischt, wenn man den Homer nicht immer dabey hat. Hr. J. räth besonders biblische Geschichte an: aber ich weiß nicht, ob sie nicht schon zu oft gedreht und gewendet ist; und unser Webb sagt: sie ist deswegen zur Mahlerey weniger geschickt, weil man selten ein Ideal damit verknüpfen kann.

Apostel mit krausen Bärten, aus niederm Stande, verschleyerte Marien, Martern und Armuth lassen bey weitem die Begriffe nicht zu, die Apelles, Zeuxis und andre aus dem Alterthume hatten. Tischbein mahlt aus der deutschen Geschichte, und Rode auch — und ich muß gestehen, daß ich dies allgemeiner wünschte.

Porträt. Kömmt es Ihnen nicht sonderbar vor, daß J. die Porträtmahlerey für das niedrigste Produkt der Kunst hält! Er meynt: ein gesundes Augenmaas sey die höchste Gabe des Porträtisten. Ich kann dies nicht so ganz glauben! Der gute Sonnenfels in Wien meynt es desto besser mit diesem Zweig der Kunst in seiner Rede vom Verdienst des Porträtisten 1768.

Gesellschaftsstück. Mittelding zwischen Geschichte und Porträt. Familienstücke, häusliche

liche Beschäftigungen, Kinderspiele, Bauernspiele. Wir lasen in Hagedorn bessere Regeln darüber.!

Landschaft. Wird sehr erhoben als das Gefühlvollste der Kunst. Die Regeln sind gut. Die Landschaft muß nicht todt seyn, nicht leer, sondern staffirt. Titians beste Landschaft ist Petrus Märtyrertod; Poußins beste, Phocions Begräbnis. Dem V. ist arcadisches Schäferleben die schönste Staffage. Er schlägt Kleist, Thomson, Geßner dazu vor. Der Landschaftsstyl ist in drey Classen getheilt:

1. in den heroischen, erhabnen,
2. „ „ sinnlichschönen Hirtenstyl,
3. „ „ romantischen oder Antikenstyl.

Der Hirtenstyl ist wieder:

a. verschönerter,
b. einfacher Landstyl.

Der V. zergliedert hierauf gut, welche Naturscenen zum erhabnen oder zum schönen Styl gehören: man darf aber nur auf die Natur selbst, und die Wirkungen ihrer Theile acht haben, so kann man sich selbst eben das davon abziehen.

Auch Seestücke und Thierstücke gehören zur Landschaft.

Schlachtenstücke. Mit einigen Regeln dabey will ich Sie unten bekannt machen.

Blumenstücke. Auch von diesen nach der Uebersicht etwas. So viel von den Gegenstän-

den der Mahlerey. Ob nicht auch ein paar Worte von der Allegorie hätten gesagt werden sollen, will ich Ihrem Urtheil überlassen. Sie läßt sich wenigstens unter keine der genannten Arten bringen. Und doch würden nicht so viele Fehler dabey vorgehen, wenn ihre Regeln genauer bestimmt wären. Von da geht Hr. J. zur Zusammensetzung über.

Ordonnanz. Zusammensetzen heißt zerstreute Ideen mit einander so verbinden, daß sie zu einer Absicht und Endzweck fähig, auf der Fläche täuschende Wirklichkeit werden. „Wenn der Mahler nun alle Beywerke, die er zur Lebhaftigkeit der Handlung erfunden hat, besonders in Beziehung auf seinen Helden denkt, und auf den Raum scizzirt, so ordnet er an.„

Costume. Die Fehler darwider hindern die Täuschung. Poußin und Hamilton sind die strengsten Beobachter des Costume. Mengs und Dieterich gewiß auch. Regeln, das Costum zu erlernen. Der Mahler versetze sich bey allem, was er vorstellt, in das Land, wo die Handlung vorgeht, und bilde Kleidung, Gesichtszüge, Stellung, Landschaft, Gewächs, Gebäude und Himmel nach demselben. Er lerne Bau- Kunstgeschichte, Erdbeschreibung, betrachte Münzen, geschnittene Steine. Auch sind einige Bücher angeführt: z. E. die schon mehrmals bemerkte *Obſervations generales* ſur le coſtume, des Gr. Caylus.

Critische

Critische Anmerkungen über die Fehler der Mahler wider die geistliche Geschichte und das Costume. Leipz. 1772. 8. Besonders sind gewiß Reisebeschreibungen dem Künstler zu empfehlen. Es giebt aber ausserdem auch ein Costum des Geschmacks, wie der V. es nennt. Er führt viele Fehler der grösten Mahler dawider an: so setzt Raphael dem Lahmen des Petrus ein abgeschnittnes Bein wieder an — eben derselbe giebt Eva einen Schleyer. Aus Kupferstichen, besonders nach Hemskerk und de Voss liessen sich viele dergleichen sammeln.

Pathos. Grundsätze, wie sie Mengs und Webb geben.

Vom Erhabnen. Grosse, ausnehmende Begebenheiten geben Stoff zu erhabnen Gemälden. Das Erkünstelte, Niedere ist davon ausgeschlossen.

Schönheit — Grazie. Der V. unterscheidet hauptsächlich schön und Schönheit. Schönheit ist blos auf den weiblichen Körper anwendbar — schön ist in allen Produkten, ist Generalbegriff. Schönheit erregt höchst sinnliches Wohlgefallen. — Das Schöne, angenehmes Gefühl der Uebereinstimmung. Wir lieben Schönheit: das Schöne vergnügt uns.

Grazie ist Schönheit der Seele im schönsten Körper, mit Mischung eigenthümlicher Schwäche. Schüchternheit, Unschuld, sanfte Furchtsamkeit sind in dieser Rücksicht Erforder-

nisse

nisse der Grazie. Wann Sie Lust haben, die höchste Schönheit des V. zu sehen — wie er sie zur Nachbildung irgend einem gefühlvollen Mahler anvertraut; so kommen Sie näher: sie ist zugleich der Inbegrif der Regeln des V. „Ich würde, wie ihr schon wißt, zum griechischen Himmel meine Zuflucht nehmen, da würde ich ein rosenwangigtes, der scherzenden Natur noch unvollendet entschlüpftes Ding holen; der Wuchs vollkommen so, wie die herculanische Venus, von Herrn Jerkins erhandelt; der Kopf vollkommen so, wie auf den Syrakusischen Münzen, etwas seitwärts gedreht, wie in der besten Antike überhaupt. Die Augenlieder sind fast geschlossen: die Augen drehen sich sanft, und scheinen sich nach dem Gegenstand zu sehnen. Ihr Glanz, ihr Feuer wird durch etwas schmachtendes gedämpft, das einem Wölkchen gleicht. Schöne, weiche Lokken fliessen ihr sanft verloren über den weissen Nacken hin; verblaßt sind ihre Rosenwangen, und auch so temperirt, wie die Rose. Ihr reitzender Mund ist halb geöffnet, wie bey Petrarchs Laura, weil er entweder ein Ausdruck des Verlangens ist, oder weil er verführerisch lächeln und lüstern machen soll. Ihr Kinn wäre völlig gewölbt, und weder Kinn, noch Wangen dürften durch Grübchen unterbrochen seyn Die Augbraunen will ich so haben, wie sie Anacreon an seinem Mädchen schön findet — nicht ganz zusammengewachsen, und auch

durch

durch keinen merklichen Unterschied getheilt. Die Brüste entlehnte ich von der mediceischen Venus; hold, kaum mit der kleinen Hand zu decken. Die Hand ist rund gewölbt, klein, und von Lilienfarbe; der Fuß nach chinesischem und spanischem Maaß: der Anzug so leicht, als ihr euch vorstellen könnt, und so dünne, als ihr nur immer wünschen möchtet, wann ihr der Herr Anselmus wäret." Dies Mädchen nun, das ich Ihnen mit des Verfassers eignen Worten zugeführt habe, soll Arkadiens Schäferin seyn, unter einem Baum liegen, einen Kranz binden, oder gar nichts thun — und so soll das Ideal fertig seyn. Ich glaube selbst, daß es ein recht schönes Geschöpf werden müßte!

Drapperie. Die Alten sind darinn Hauptlehrer.

Wahrheit. Sie ist Uebereinstimmung der mahlerischen Vorstellung mit unsrem Erkenntnis- oder Empfindungsvermögen. Im letztern Fall ist alles Wahrscheinliche mahlerisch wahr.

Grenzen der Poesie. Sie lesen wohl mit mir den Laokoon lieber über diese Materie.

Werth und Einfluß. Quintilian räumte der Malerey in gewissen Fällen den Vorzug vor der Poesie ein. Alexander gab ihr die oberste Stelle in den schönen Wissenschaften. "Er, dessen Gesellschafter so oft Apelles war, und der doch wenigstens selbst viel Geschmack besi-

tzen

tzen mußte, da er nur von einem Apelles gemahlt seyn wollte?„ Schon mancher hat dies als Beweis von Alexanders Geschmack in der Kunst angeführt: aber ich weis nicht, warum ich diesen Beweis so gar nicht darinn finde. Daß Alexander nur von Apelles gemahlt seyn wollte, kann eben so gut seinen Grund in einem gewissen Stolz haben; (den wir noch so oft bey Grossen und Kleinen sehen) seinem Bildnis auch durch Gemälde von einem Mann Fortdauer zu geben, dessen Ruhm unter seinen Zeitgenossen schon so anerkannt war, daß man an seiner Ewigkeit nicht zweifeln konnte. Lies er sich ja auch mit Blitzen in der Faust, wie den Donnergott abmahlen; gewiß nicht deswegen, weil Apell den Blitz so schön mahlen konnte! Halten Sie einen solchen Mann nicht eines solchen Stolzes fähig — den Mann, der weinen konnte, daß er, den Mond zu bestürmen, nicht im Stande war? Demohngeachtet mag Alexander immer Geschmack gehabt haben, ob ich gleich noch jetzt manchen Grossen kenne, der viel für die Kunst thut, und doch gar keinen Geschmack hat!

Antike. Das beste ist nach Webb und Hagedorn.

Genie. D. V. untersucht darinn sehr gefühlvoll, was dazu gehöre, um „auf den erhabnen Namen eines Genies Anspruch machen zu können.„

Artist giebt den Gang der Studien des jungen Mahlers an.

Vom Urtheil, nur wenig — dabey mangelhaft von Gallerien: wie auch die Bibliothek der schönen Wissenschaften 19 B. S. 314. erinnert. Endlich noch von Kunsterfindungen, Geschichte der Kunst- und Mahlerschulen — aber blos Entwurf. —

So weit der Plan des Buchs. Sie sehen daraus, daß Hr. J. Gang nicht übel gewählt ist. Ich will mich noch über einige Stücke herauslassen, die mir im Lesen besonders aufgefallen sind. So heißt es beym Artikel Landschaft: „Man kann entweder blosse Aussichten von Seehäfen mahlen, wie Vernet, und dann ist es eine einfache Seeschaft.„ Lassen Sie sich ein wenig Nachsinnen dabey nicht verdrüssen, auch ich habe mich lang besonnen, bis ich das Wahre fand. Das einzige fiel mir dabey, vielleicht zu einiger Entschädigung meines Nachdenkens, ein: man müste auf diese Weise auch sagen dürfen, nicht ein Gebürgstück, Alpenstück — sondern Gebirgschaft, Alpenschaft.

S. 56. „Die Landschaft des erhabnen Thierstücks besteht in Wald, einsamen, oft mit Steinen versetzten Gegenden. Die Landschaft des einfachen, oder schönen Thierstücks in schönen, meist belebten Scenen, in freyen Aussichten, wie sie Roos schildert.„ Ich glaube nicht, daß dieser Unterschied Stich hält, besonders

ders wenn man ihn in Absicht der zweyten Bestimmung näher prüft: das angeführte Beyspiel bietet mir selbst die Hand dazu. Roos hat, wie sie eben mit des V. eignen Worten hörten, im einfachen Thierstyl gemahlt, und demohngeachtet sind bey seinen meisten Thierstücken, bey den schönen satten Schafen, und Ziegen, Stieren, von muntern Knaben gehütet, bey den meisten sind alte grosse Gemäuer, zerfallene Schlösser, überhangende Felsen angebracht, in deren Schatten Vieh und Menschen sich wohl seyn lassen. Auch finde ich Roos Stücke gar selten bis auf die Aussicht ausgemahlt: gewöhnlich sieht man nur sehr wenig, selbst wenig Gebüsch und Baumwerk ausser den Thieren. Und ich denke, Roos handelte da sehr vernünftig. So bald der Thiermahler eben so viel und fast mehr Fleis aufs Beywerk, das hier unstreitig die Landschaft ist, wendet, so scheinen seine Thiere Staffage derselben, sie um derselben willen gemacht, nicht die Landschaft um der Thiere willen.

Ich weis also nicht, wozu durch eine solche Genauigkeit die Einbildungskraft des Künstlers eingeschränkt werden soll, da die grossen Meister selbst nicht so genau dabey gewesen sind.

S. 57. ist der V. ganz erhitzt bey den Regeln, die er dem Schlachtenmahler giebt. „Das Colorit sey glänzend.„ Irre ich wohl, wenn ich an der Wahrheit dieses Satzes zweifle?

le? Rugendas und Bourgignon werden überhaupt als Beyspiele angeführt; — aber mich dünkt, eben auf sie paßt der Glanz des Colorits nicht zum besten. Ich mögte, statt des Glanzes, dem Schlachtenmahler mehr die Kunst wünschen, seine Helden immer etwas in Dampf und Staub zu verhüllen: er entgeht dadurch, besonders bey neueren Schlachten, dem krellen, glänzenden Colorit verschiedner Kleidungen, deren üble Wirkung nur grosser Fleis, und Kenntnis, eben den Glanz des Colorits zu mässigen, hemmen können. Erinnern Sie sich des schönen Kupferstichs von C. Guttenberg, Paul Jones im Seegefecht vorstellend, den wir so oft bewunderten, und nicht begreifen konnten, woher das Wahre, Anziehende darinnen komme. C. Notte und Guttenberg verstanden die Kunst, den Helden halb in Dampf zu verstecken, das Glänzende des Pinsels und Grabstichels zu mässigen, und dadurch mehr Interesse für den Kämpfer selbst zu erregen. Man ist bang für den raschen Krieger, der so recht im Dampf kämpfte! Auch ist Glanz des Colorits mehr frohen Ereignissen eigen. Bey der Schlacht steht es am unrechten Ort – es hindert Interesse und Täuschung. So heißt es im nemlichen Artikel. S. 58. „Ohne lang auf Schönheiten zu studiren, werfe er, wenns nöthig ist, wie Apelles, seinen Schwamm für Verdruß ans Pferd, und schäumen wirds — wie Apelles Pferd. Rathen Sie dem Mahler

 nicht

nicht lieber, gar nicht verdrüßlich zu werden, sondern fleißig zu denken, eh er mahlt, und dann ämsig zu arbeiten? Rugendas und Bourgignon, le Brun, Tempesta haben es auch so gemacht, und sind gros geworden, ohne den Schwamm dem armen Thier an den Mund zu werfen.

S. 59. Auch die Regel für den Blumenmahler „verewige keinen Thautropfen,“ gefällt mir nicht. So gut die Blume eine Ewigkeit verdient, an der er schimmert, und die doch Abends auch welken würde, so gut verdient es auch der Thautropfe daran. Aber dies wäre wohl ein schwacher Grund für und gegen. Ich suche bessere. Daß der Thautropfe zu den Kleinigkeiten gehört, denen der Mahler nicht nachhaschen soll, ist wahr, — aber auch selbst die Blumenmahlerey ist, in Absicht der andern Arten, die kleinste, beschäftigt sich mit Kleinigkeiten. — Warum sollte der Thautropfe nicht auch in ihr Feld gehören, wo er doch so ganz natürlich entsteht, und verweilt. Und oft macht bey Huysum und Mignon dieser den bewunderungswürdigsten Theil des Stücks aus. Aber ich gehe noch weiter. Eine solche Genauigkeit hat ihren Nutzen. Sie belebt die Sache mehr: auch sie macht ein gewisses Interesse, das dieser Gattung Mahlerey meistens ganz fehlt. Man fürchtet, die schöne Thauperle mögte herunterfallen; und sie dient dem Mahler, um

gewisse Zeit und Ort bey seinem Gemälde zu bestimmen. Rubens wollte in seiner Landschaft, worinn man die Bäume voll Wassers zu sehen glaubt, die Zeit gleich nach dem Regen andeuten: ein anderer giebt dem Glanz und der Pracht seiner Blumenbüscheln mehr Wahrheit dadurch, daß er durch ihre Thautropfen zu verstehen giebt: sie seyen frisch, morgens vom Beet her.

S. 117. heißt es, Pausanias will die drey Grazien charakterisirt wissen durch eine Rose, einen Würfel, und einen Myrtenzweig, und daraus wird der Schluß gemacht: „daß von den neuern Künstlern gewisse Merkmale weggelassen würden, die auch gröstentheils unnöthig seyen, und zum Charakter nicht genug Bestimmung hätten.„ Schon gegen den Satz liesse sich viel sagen: z. E. ob die neuern so recht mit ihrer Auslassung haben, oder ob dergleichen einfache Merkmale so unnöthig seyen: aber ich will Sie mit einer solchen Untersuchung verschonen; ich will nur darinn das Unrichtige bemerken, daß dem Pausanias eine Regel aufgebürdet wird, an die er gar nicht denkt. Pausanias verlangt die Vorstellung der Grazien nicht gerade so, — auch sagt er nicht, wie er sie sonst verlangt: nur so beschreibt er sie, wie er sie zu Elis im Tempel sah. „Die Körper waren von Holz, Hände, Füsse, und Gesicht von Marmor, die Kleider vergoldet;„ demohngeachtet

war dies nicht allgemeine Vorstellungsart — und Pausan sah es nicht dafür an. Wir sehen sie ja auch ohne diese Zeichen auf den Ueberbleibseln griechischer Kunst.

S. 119. wo es heißt: „nur Christus allein entschwingt sich durch eigne Kraft der Erde: eine Kraft, die Kasanova in Mengs Auferstehung an ihm will gesehen haben„ ist ein übelgerathner Hieb gegen Casanova, dessen Beschreibung von Mengs Gemälde den Kenner unendlich mehr und thätiger verräth, als Hr. J. ganzes Buch. Man sieht es der Beschreibung an, daß sie ein Mann gemacht hat, der wirklich im Stand war, in Mengs Arbeit eine solche Kraft zu sehen. Auch ist beschriebenes Gemälde keine Auferstehung, sondern die Himmelfarth Christi.

In den Bemerkungen über das Studium der Mahlerey kommt manches vor, das mit meinem Mengs nicht harmonirt, und ich traue ihm mehr als Hr. J. Doch wird der junge Mahler, besonders in Absicht der Ausbildung des Verstandes noch ganz gut geführt: aber wo von Mustern die Rede ist, finde ich manche Ursache, schüchtern zu seyn, und auch sie schüchtern zu machen. So heißt es: „er studirt Drapperie in Paul Veronese, Andreas dell Sarto, Rubens, Guido Reni.„ Ich habe besonders gegen den ersten nichts — aber warum nicht lieber beym Raphael? Wenn er

nach

nach Paul V. studiren will, muß er auch in Italien seyn — und da ist unter beyden Quellen Raphael unstreitig die reinere. Rubens würde ich dazu nicht anrathen: er bricht durch seine kühnen Schatten sehr oft die Glieder seiner Bilder, und läßt zuviel von der charakteristischen Farbe jedes Gewands verloren gehen. In der Beleuchtung und Erfindung, im Helldunkel ist er gros, und deswegen kann ihn der junge Mahler, aber ja nicht einzig, studiren. Guido hat zu viel gesuchtes: seine Kleidung ist Theaterschmuck. Fueßli sagt: „seine Figuren sind schön, aber sie rühmen sich mehr ihrer Ahnen, als ihrer Tugenden — sie wissen zu gut, daß sie schön sind.„ Er entfernt sich auch schon etwas von der Natur und den Antiken.

So nehme der junge Mahler auch das Grosse, Erhabne nicht von Giorgione, Julio romano — er nehme es von Raphael — dies war nebst dem Ausdruck sein Fach. Daher lerne er Ausdruck und Bedeutung ja nicht von Guido — es ist mehr Täuschung als Wahrheit bey ihm; und der Ausdruck der Natur ist schöner als der im Schauspiel. Er borge auch dies von Raphael. Warum zum fleischigten Rubens allein? Correggio und Titian leiten noch treuer.

Was S. 148. vom Genie gesagt steht, sieht gröstentheils genieartig aus: wenigstens paßt das Merkmal des Genies darauf: „Ge-

nie untersucht nie mit kaltem Blut.„ Denken Sie doch, man soll es sich zur Regel machen, dem eigensinnigen Jüngling Genie zu prophezeihn! „Phlegma hat aus eben dem Grund kein Genie, aus dem es keinen Eigensinn hat.„ Scheint Ihnen dies nicht ziemlich dunkel? Wenigstens habe ich noch nie bemerkt, daß Phlegma nicht auch Eigensinn und Eigenliebe, und oft im hohen Grad habe. Aber noch weniger ist die Energie gleich dabey gerathen. „So lang ist dieser Eigensinn vom Genie unzertrennlich — bis ihr ihm alle Adern öffnen laßt. Verbeten, ihr kaltblütigen Männer! soll, damit ihr ungestört schlummern könnt, soll das der Geschmack einer halben Welt entgelten?„ Lachen Sie ja nicht, Sie mögten von jetzt bis ans Ende nicht mehr aus dem Lachen kommen. Denn so ist der Ausdruck noch oft gesucht, und gezwungen. Man liebt Originalität — etwas gewisses, was an Herder, besonders Anfangs getadelt worden ist: was man aber doch an Herder schon damals eher überhören konnte, als an seinen Nachahmern. Ich gebe einige Beyspiele: Bruder Quintilian, Vater Plato, der weise Allvater: Bruder Vitruv. Wer weis, ob sich die Männer nicht herzlich für die angebotene Brüderschaft bedanken würden! Dergleichen Ausdrücke sollte sich der am allerwenigsten erlauben, der von den Regeln der Kunst schreibt: wovon die erste, grosse Regel ist: edle schöne Natur. Wer sagt z. E.

so,

so, wie S. 140. „Eben so gewis ists, daß ihr in der Chasteté de Ioseph par Deshayes durch freyen Ausdruck von Schönheiten eben der Gefahr der Verführung ausgesetzt seyd, als der stillen Entzückung des Christen bey Mengs Auferstehung Christi!„ Wie unedel zusammengestellt, und verbunden! Und auch hier soll es gewiß die Himmelfarth statt Auferstehung heissen!

So viel von dem kleinen Buch, das, wie schon gesagt, sein gutes, und immer noch reichlicher, als Fehler hat; warum sollt' es nun nicht Anspruch auf unser Lob machen dürfen? Leben Sie wohl.

Ihr

N. N.

Eilfter Brief.

Lieber Freund,

Schon lange haben sich unsre Briefe nicht mit so angenehmen Gegenständen beschäftigt, als der jetzige. Immer Systeme, gros und klein, und reich und arm: und doch weis ich selbst: daß ihre anhaltende Untersuchung und Prüfung nicht stets ergötzt. Aber Sie sollen sich mit mir aufheitern; sollen mit mir eine Reise nach Griechenland machen, und zwar

in keiner geringern Gesellschaft, als der schönen Horen und anmuthigen Grazien. Bleiben Sie aber immer auf dem Canapee; ein guter, muthiger Mann hat die Göttinnen für uns aufgesucht, und erzehlt uns, was er von ihnen vernahm, recht in der Sprache, die ihren Umgang verräth. Genannt hat er sich nicht: er entwischt dadurch meinem lauten Lob.

Ueber die Horen und Grazien. Zwey mythologische Abhandlungen. Jena 1787. 8.

Sagen Sie nicht, daß mythologische Abhandlungen keine Gegenstände meiner Briefe seyn sollten: erlauben Sie mir, Ihnen den Inhalt, so viel möglich mit den Worten des Verfassers aus dem Buch selbst, aufzusuchen, und dann urtheilen Sie, ob das schöne Buch nicht in meine Kunstbibliothek gehörte.

Von den Horen handelt die erste Abhandlung. Homer kennt sie, ohne ihre Namen zu nennen, läßt er sie den Himmel auf- und zuschliessen: Wolken heraufbringen und zerstreuen, und die Pferde der Juno anspannen und füttern. Hesiod nennt sie, aber ohne ihre Verrichtungen anzuzeigen. Jupiter und Themis sind ihre Eltern, Eunomia, Dicke und Irene die Namen dieser Schwestern. Homers Horen sind die Jahrszeiten des warmen Orients, wo man anfangs nur zwey Wetterveränderungen annahm, nasse und trockene, jene durch den offnen, die-

se durch den verschlossenen Himmel bezeichnete. So nahm man auch nur drey Abschnitte im Jahr an, Winter, Frühling und Herbst, und erst dann vier, als man des Feldbaus wegen die Sterne genauer beobachtete. Die Athenienser verehrten so, nach Pausan, zwey Horen, Karpo und Thallo, den fruchtreichen aber nassen Herbst, und den blühenden Frühling. Hesiods Namen sind jünger, als Homers Horen: aber was von diesen spätern gesagt ist, kann von den frühern des Homers verstanden werden. So paßt auch die ganze Orphische Hymne auf sie, die hier sehr gut übersetzt steht. Wenn ich wüßte, daß Ihnen eine solche Unterbrechung des Gangs der Abhandlung nicht zu auffallend wäre, würde ich sie hinsetzen! Ich will es wagen!

„Töchter des Königes Zevs, und der Themis, Eunomia, Dicke,
Und du, Mutter des Glücks, Irene, heilige Horen,
Frühlingshafte, die Flur durchschweifende, Blumen bekränzte,
Buntgeschmückte, vom Hauch sanft düftender Blumen umwehte,
Ewig blühende Horen, und ewig zirkelnde, reizend
In den thauigen Schleyern der schönen befalteten Blumen,
Ihr, Persephonens treues Gefolg, wenn Parzen, und holde

 Grazien

Grazien sie nach dem Willen der Früchte spendenden Mutter
Und Kronions, im Reigen zurück zum Himmel geleiten,
Kommt! es beginnt ein geheimes, ein festlich bereitetes Opfer.
Kommt wohlthätig herab und schenkt gedeihliche Zeiten!„

Wir verfolgen die Abhandlung. Der Lyder Olen nennt aus eben dem physischen Grund die Horen Pflegerinnen der Juno: denn die vortheilhafte Veränderung der Luft hängt von der Pflege der Jahrszeiten ab. Als Ammen der Juno besorgen sie auch noch der erwachsenen Zöglinge Wagen und Rosse. Aus dem nehmlichen Grund sind sie immer um den Phöbus, spannen seine Pferde aus und wieder an. Ὥρα heißt aber auch vorzugsweise die Zeit, die vorzüglich unsre Lebenszeit zu heissen verdient, die Jugendzeit. So nannten die Lateiner ihre Hebe Hora. Mit dem Begriff der Jugend verbindet sich der Begriff der Schönheit: und so sind die Horen auch Göttinnen des Liebenswürdigen und Anmuthigen. Sie bekränzen daher Pandora: schmücken Venus, umwinden Bacchus bey seiner Geburt mit Ephen und bringen der Ariadne die hochzeitliche Krone. Daß Theokrit ihnen die Zurückführung des Adonis zur Venus, aus der Unterwelt, zuschreibt, rührt nicht davon her, weil sie Göttinnen des Schönen

nen sind; sondern heißt nur so viel: die Zeit seines Aufenthalts im Tartarus ist wieder vorüber! So auch, wenn sie Europens Brautbett für Zevs besorgen, werden sie nur als Göttinnen der Zeit dazu gebraucht! Ich weis nicht, ob sie der Meynung beypflichten werden! Auch damit läßt sich der Begriff des Schönen gar wohl vereinigen, wenigstens gerade so gut als bey den vorigen Beyspielen. Eben weil die Horen Göttinnen des Schönen und Angenehmen sind, bereiten sie Europens Brautbett, das um so würdiger für Zevs geschmückt wird, je geschmackvollere Hände es bereitet haben. Freylich ist Rücksicht auf Zeit dabey, aber eben so gut auch bey den andern Dichtungen. Ich könnte, wenn sie es nicht zu gewagt finden, sagen: sie kränzen den Bacchus schon bey der Geburt, weil durch gute Witterung und Zeit die Trauben reifen, und ihn zu den frohen Festen einladen, wo er mit einem Kranz erscheint, der den jungen Gott aber freylich desto schöner schmückt, wenn ihn Horen gewunden haben. Von dem Begriff, sie als Schönheitsgöttinnen zu verehren, ist der gar nicht fern, ihnen Ordnung und Regelmäsigkeit beyzulegen, und ihnen die Handlungen der Menschen anzuvertrauen. Sie sorgen also nun für gute Gesetze, Gerechtigkeit und Friede; und so sind wir auf Hesiods drey Benennungen.

Hygin nennt 10. Horen. Es sind aber nicht unsre, sondern theils Tagszeiten, theils

Tags-

Tagsstunden. Nach diesem werden einige Beynamen der Horen angeführt, die Sie mir aber erlassen werden, um mich meinem Hauptendzweck mehr zu nähern. Doch von ihrem Vaterland noch zwey Worte, ehe wir an ihre Vorstellungen kommen. Sie wurden in Kleinasien erzeugt: weil da der Himmel mit ewiger Heiterkeit und Milde prangt. Von da wanderte ihre Verehrung besonders in und ausser den Pelopones, ins achivische Griechenland. Die Athenienser scheinen sie am frühsten und eifrigsten verehrt zu haben. Ihre Ωραῖα sind Zeugen davon: wobey sie die Horen anflehten, die Pflanzen gegen Dürre zu schützen, und durch milde Regen zu erquicken. Unter den Römern scheinen sie nie das Bürgerrecht erhalten zu haben.

In den ältesten Zeiten stellte man sie als zwey, nachher drey und endlich vier Figuren vor. Zwey standen an den beyden Armen am Throne des amykläischen Jupiters; auch auf dem Sarkophag, der der Bildsäule zum Fußgestell diente, standen sie mit den Parzen und Musen. An Jupiters-Thron zu Olympia standen sie und die Grazien über dem Haupt des Gottes. Wie sie gebildet wurden, lehrt Pausan nicht: seinen Landsleuten wäre das eine längst bekannte Neuigkeit gewesen. Wir müssen daher auf Gemmen und andern Kunstüberbleibseln ihre Abbildungen suchen. Auf einer Gemme des Florent. Cabinets ziehen zwey den

Wa=

Wagen der Ariadne: gleichfalls auf einer Camee in der Lippertischen Dactiliothek, wo sie Amor mit der Fackel lenkt, und Ariadne und Bacchus auf dem Wagen sitzen, an dessen Rädern ein junger Amor schiebt. Drey tanzende Horen stehen auf der dreyseitigen Vase eines Leuchters in der Villa Albani; sie sind, wie die alten Tänzerinnen mit einer Schleife an den Seiten aufgeschürzt. Die eine, die als Vignette auf dem Titel steht, trägt eine Schale mit Obst in der emporgehobenen Hand, mit der andern hält sie das Ende eines Mantels, der ihr über die rechte Schulter hinabflattert: sie hat griechische Schuhe an, und schwebt gleichsam im Tanz. Ihren Kopf deckt eine hohe Haube oder Krone von Blättern, die Winkelmann für Palmblätter hält. Unter ihr liegen Früchte: es ist also dies die Hore des Herbsts. Die andern beyden halten nichts in den Händen: die eine, der Winter, hat ein Feuer neben sich, der andern, dem Lenz, zur Seite sproßt eine Blume. Vier stehen auch auf einem Leuchter im Farnesischen Pallast. Der Hr. V. macht die Bemerkung: „Verzierte man die Leuchter vielleicht deshalb mit Horen, weil sie zum Lichte, dem schicklichsten Sinnbild der Zeit und Vergänglichkeit so gut paßten?„ Erlauben Sie mir, mich in angenehmern Muthmassungen zu verlieren. Zum Licht schicken sich allerdings die Horen sehr gut, aber ja nicht zum Licht, dem Sinnbild der Vergänglichkeit. Man verehrte

ehrte sie als Göttinnen der Jahrszeiten, als Beschirmerinnen junger Pflanzen: eben deswegen sind sie Gefährtinnen der Sonne, die zum Gedeihen der Gewächse unentbehrlich ist: ich glaube daher eher ihre Abbildung auf Leuchtern daher zu leiten: weil sie so der Sonne gleichsam immer nah sind, mit der das Licht einige Aehnlichkeit hat. Es erhellt so mildthätig, wie jene, und wir danken ihm bey Nacht, was wir dem grossen Tageslicht verdanken. Als Göttinnen, denen die Handlungen der Menschen anvertraut sind, scheiden sie nicht mit ihrem Phöbus des Abends von ihnen, sondern bleiben auch Nachts bey ihnen, drängen sich auch noch um das kleine Lampenlicht, um immer bey ihnen zu seyn, und Friede und Ordnung immer zu erhalten. Und gewis haben Sie, lieber N., schon oft froh und vergnügt die Gegenwart dieser guten Horen gefühlt, oft schon gefühlt, wie eng der Begriff des seligsten Friedens mit der stillen Nachtlampe verknüpft ist; als daß Sie meiner Muthmassung nicht beytreten sollten.

Besser, als die vorhin beschriebnen, stehen sie auf einem Sarkophag, der Villa Albani, welcher Peleus und Thetis Vermählung vorstellt. Ich setze Ihnen die ganze schöne Stelle her, die für den Künstler sehr viel enthält.

„Im Vordergrunde sitzt Peleus, neben ihm Thetis, über ihrem Haupt einen Schleyer.

Vul-

Vulkan reicht dem Helden Schild und Schwerd, Minerva Lanze und Helm. Ihr folgen die Horen, jede mit Geschenken für die Verlobten. Zuerst der Winter, mehr durch Kleider verwahrt, als die übrigen, an einem Stab auf der Schulter einen Vogel und einen Hasen, mit der Rechten ein wildes Schwein, das Zeichen der eröfneten Jagd, hinter sich herschleppend. Er macht den Anfang, weil man den Winter als die bequemste Zeit sich zu verehlichen, ansah. Hierauf der Herbst. Vor sich hält er eine Ziege bey der Pfote, und in der andern Hand ein Körbchen mit Früchten. Nach ihm kömmt leichtgekleidet der Sommer, in den Händen eine Blumenguirlande; zuletzt der Frühling, mit einem Tuche voll dürrer Erbsen, eine Frucht, die den Tischen der Griechen, zumal in dieser Jahrszeit, nicht fremd war. Den Hintergrund füllt Hymenäus, sein langes Haar aufgeschlagen und mit Blumen umwunden. Hesper, gleichfalls gekränzt, in der Hand eine zu unterst gekehrte Fackel; die Zeit des Schlafengehns anzudeuten, endlich ein Liebesgott, der die Göttin der Zwietracht zu verjagen scheint.,,

Vier Horen sanken, auf einem Gemäld, Hand in Hand, und tanzend, vom Himmel herab, von denen Philostratus entzückt ausruft: ,,in Wahrheit diese Horen sind schön, sind Meisterstücke der Kunst. Wie sie zum Gesang sich zu vereinigen scheinen, wie sie im Kreise sich drehn!

keine

keine den Rücken dem Zuschauer zugewendet, als eilten sie ihnen sämtlich entgegen. Sanft heben sie die Arme empor: ihr Haar schwebt ledig und ungebunden; ihre Wangen glühen von der Bewegung, ihre Augen rollen.„

Die Römer bildeten ihre Jahrszeiten gewöhnlich als 4. Jünglinge. Viele solche männliche Jahrszeiten erscheinen unter Faunen und Genien auf einer Vase, deren Hauptfigur Bacchus ist, wie er, im Talar, von einem Löwen getragen wird.„ Wollte der Künstler durch diese Erfindung vielleicht anzeigen, daß Bacchus zu allen Zeiten Frölichkeit und Vergnügen verbreite? Mit Muthmassungen bin ich nie recht zufrieden; am allerwenigsten, wenn sie mir verfehlt und gesucht scheinen. Der Natur gemäser lege ich es so aus: Weil alle Jahrszeiten sich vereinigen müssen, mild und heiter zu seyn, wenn die Trauben reifen, und der Wein gut werden sollen, so sind sie im Gefolg des Weingottes, und nehmen nun auch an seinen Festen Antheil.

Die Hora Dyke allein stand auf dem Kasten des Cypselus, als ein schönes Frauenzimmer, die der Ungerechtigkeit den Hals zuschnürt, und ihr mit einer Tracht Schläge lohnt. Sie wurde, den richterlichen Stab in der Hand, mit ernster Mine abgemahlt. Irene wurde als eine Göttin gebildet, in deren Schoos Plutus der

Gott

Gott des Reichthums ruhte — sie hat Kornähren in der Hand, auch einen Oelzweig: und die Feindschaft liegt, als Schlange, ihr zu Füssen. Auf Trajans, Antonius des Frommen, und Vespasians Münzen hat sie das Horn des Ueberflusses, und verbrennt Waffen.

Doch ich vergesse, daß man über einen zu langen Brief gähnt, er mag auch enthalten, was er will! Und wenn Sie wüßten, daß es schon sehr tief in die Nacht ist, indem ich hier schreibe; so dürfte ich mich auf einen Verweis in Ihrer Antwort gefaßt machen.

Ihr

N. N.

Zwölfter Brief.

Theurer Freund,

Ich kann Ihnen in der That keine so artige und feine Briefe schreiben, und so viel anständige Bescheidenheit einmischen, als unser ungenannter Verfasser der Horen seine Abhandlung über die Grazien beginnt. Hören Sie den ganzen Eingang: Sie lesen ihn wohl auch zweymal durch, wie ich.

„Was Horaz als den höchsten Endzweck der Poesie und als den Triumph des Dichters ansieht,

sieht, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, eben dies würde ich mir, wenn ich es zu erreichen im Stande wäre, bey einer Schrift, die den Grazien gewidmet ist, zum grösten Verdienst anrechnen. Wer weis es nicht, daß diese Göttinnen, weit entfernt, allein dem Scherz und der Freude zu leben, unter dem Schein zu vergnügen, am liebsten lehren und unterrichten, und welcher Schriftsteller, der Ihnen seine Muse zu weihen gedenkt, sollte sich nicht nach dem Glück sehnen, das sie dem ersten ihrer deutschen Lieblinge, er rede die Sprache der Götter oder die der Menschen, so vorzüglich verleihen — Weisheit mit Witz und Anmuth zu paaren? Aber wie könnte ich glauben, beyde Eigenschaften in mir zu vereinigen, oder wie könnte ich meinen Lesern verhelen, daß ich nur die unentbehrlichere mir eigen zu machen hoffen darf? Vielleicht war es sogar verwegen, etwas zu wünschen, das eben dadurch zur Vollkommenheit wird, weil es, seit fast einem halben Jahrhundert, nur ein Wieland und etliche Wenige ausser ihm zum Antheil bekamen.,,

Ist unser Wieland je ungeheuchelter gelobt worden! Die Eltern der Grazien sind nicht so unbestritten anerkannt, als die der Horen. Jupiter ist der Vater, und Eurynome nach den meisten die Mutter. Antimachus macht Helios und Aegle zu ihren Eltern. Eben so ungewis ist ihre Zahl. Nicht alle Völker dienten gleichbenamten und gleichvielen Grazien. Lacedämonier und Athe-

Athener hatten nur zwey. Die ersten nannten sie Phaenna und Kleta: Hegemone und Auxo die Athener. Erst Hesiod giebt ihnen die Namen Aglaia, Thalia und Euphrosine. Homer nennt sie nicht, kennt sie aber doch sehr gut, und beschreibt ihre Verrichtungen. Sie sind ihm zuerst Dienerinnen der Juno, und zwar hat sie so viele, daß sie dem Gott des Schlafs eine der jüngsten zur Gemahlin versprechen kann. Eine andre ist bey ihm Vulkans Beyschläferin und Geliebte; drittens macht er sie zu Gesellschafterinnen der Venus, um sie zu baden und zu schmücken. „Sie waren also den alten Dichtern nicht drey, sondern viele, nicht der Venus allein beygesellt, sondern auch der Juno, nicht zur ewigen Jungfrauschaft und Keuschheit bestimmt, sondern ausersehen, die Tage der Götter als häusliche Gesellschafterinnen zu beglücken: endlich nicht alle gleich jung und blühend, sondern, weil sie auch bey ernstern Gottheiten gefunden werden, von verschiednem Alter, kurz dem Olymp das, was die Nymphen der Erde sind.“ Ganz anders Hesiodus. Er hat nur drey Grazien, Göttinnen, die gesellschaftliches Vergnügen verbreiten, Heiterkeit und Wohlwollen überall zeigen. Eurynome ist ihre Mutter; — distributio — gefällige Mittheilung haben sie schon von der Mutter; wie schön ist dieser Begriff nicht! Ich würde gar nicht anführen, daß Servius ihnen Bacchus und Venus zu Eltern giebt, wenn ich nicht dabey dem V. widersprechen müßte, der diesen

Begriff für falsch und unwahr hält, weil Bacchus Freuden nicht die Freuden der Grazien seyen.„ Halten Sie mir diese kleine Ausschweifung zu gut! So die Sache genommen, daß Bacchus blos der Gott des Weins ist, der sich immer und ewig bey seinem Glas wohl seyn läßt, lassen sich die Grazien nicht leicht als seine Kinder denken! Aber der Gott, der nur måsig trinkt, und nie über die Grenzen des Wohlstands schreitet, der mit so vielem Geschmack die Gesellschaften belebt und aufheitert; sollte der nicht die holden Grazien erzeugen können? Werden nicht muntrer Scherz, und frohe Mittheilung, und Bestreben zu unterhalten und gefällig zu seyn, von ihm erzeugt? O ganz gewis! Weiter unten sagt V. selbst: daß man den Göttinnen den ersten Becher beym Trinkgelage wiedmete: sie müssen also doch nicht fern gewesen seyn, und vor Bacchus-Freuden keinen Abscheu gehabt haben! Wozu hätte der Trinker aus Ehrfurcht gegen sie zu 3 Theil Wein 9 Theil Wasser gemischt, wenn er nicht gefühlt hätte, daß sie mitten im freundschaftlichen Zirkel seyen, und nur dann fliehen würden, wenn er durch Uebermaas sich dem Scythen nähern würde, dessen rauhe Sitten sie hassen! Auch selbst Bacchus kennt Freuden ausser dem Wein. Horaz sieht ihn in geheimer Grotte die Nymphen und Faunen unterrichten, sein Lied sezt ihn in Erstaunen. Und so erschaft die Liebe noch oft Grazien. Das Mädchen, das noch nie geliebt hat,

wird sich nachlässiger schmücken, sorglos gegen ihre eigene Reize seyn; ihr Blick wird bey weitem nicht das sanfte und angenehme haben, als er könnte; aber laßt sie die süsse Flamme einmal empfinden, sie wird nun schöner erröthen und anmuthiger die Augen niederschlagen, und ohne Kunst dennoch den Blumenstraus künstlicher anheften, und das Band niedlicher winden: sie wird nun erst Grazien um sich versammlen: die Liebe hat sie erzeugt. Doch mögen Sie des V. Meynung annehmen; sie gefällt Ihnen vielleicht besser!

Die Griechen haben den Grazien keinen eignen Wirkungskreis angewiesen. Sie sind da, durch ihre Dienste Göttern und Menschen zu nützen. Darinn liegt sehr viel wahres; denn die herrschende Grazie würde die noch Grazie bleiben? Sie glänzen nicht selbst, aber Venus erhält durch sie ihren Glanz: sie erobern nicht, aber sie schliessen sich nicht von den Freuden der Liebe aus. Doch sind sie nicht allein bey der Liebe geschäftig. Sie bringen in alle Künste und Wissenschaften das, was diese eigentlich so liebenswürdig macht. Pindar giebt seine Lieder für ihre Gaben aus. Es ist wohl glaublich, daß sich schon Homer die Grazie so dachte, die er Vulkan zur Gesellin giebt: denn was kann dieser Künstler vorbringen ohne sie, das des Beyfalls der Götter, und des Neids und Zanks der Menschen werth wäre?

Man schreibt ihnen ausserdem auch die Ausübung der Dankbarkeit und des Wohlthuns zu: aber nur nicht einzig, wie hier Chrysipp angeführt ist, der im Sen. de benef. l. 3. alle ihre Eigenschaften daraus erklärte. Der V. widerlegt ihn sehr gut, indem er ihre Eigenschaften nach unsern oben festgesetzten Begriffen erläutert.

Sie erwarten wohl schon lang etwas von ihrer Abbildung in Kunstwerken! Ich stehe eben dabey. Als die Kunst die ältesten rohen Steine vertrieb, so stellte man die Grazien bekleidet vor. Bupalus bildete sie so zu Smyrna von Gold, und Sokrates von Marmor: so standen sie auch zu Elis, die eine hatte eine Rose, die andre einen Myrtenzweig, die dritte einen Würfel in den Händen, wohl leicht zu erklärende Symbole. Pythagoras und Apelles mahlten sie auch so. Uns sind sie nur an einem etruscischen Altar in der Villa Borghese bekleidet übrig geblieben, den Winkelm. Geschichte der Kunst S. 307. anführt. Die Liebe zu schönen Formen nahm ihnen hierauf die Kleider weg, und so stehen sie im Palast zu Ruspoli. Sie sind halb so hoch als die Natur, ihre Haare schmucklos, mit einer dünnen Schnur umwunden, und hinten aufgezogen. Stille Zufriedenheit ist ihr Charakter. Ausser diesen und denen in der Villa Borghese, woran aber die Köpfe häßlich neu sind, haben wir sonst keine freystehende Abbildungen von ihnen. Ihre Vorstellung auf Gemmen ist Ihnen zu bekannt, als daß ich sie wiederholen sollte.

In

In Bergers Thesaur. Montfaucon, und im Florentinischen Museum Tab. 1. Tab. 82. n. 3. stehen dergleichen Abbildungen von ihnen. Die Alten pflegten sie sogar in die Gesellschaft der Satyre zu bringen: ja die letztern Bildsäulen waren zuweilen hohl, und enthielten, wenn man sie öffnete, Bilder der Huldgöttinnen. Bannier muthmaßt mit Recht: dies deute auf die öftere Täuschung, wenn man den Mann nach dem Aeusserlichen beurtheile. Von ihren Festen sage ich Ihnen wenig: selbst der ämsige V. konnte nichts Gewisses davon sammeln. Nächtliche Feste waren es, dem Tanz besonders gewidmet, und man theilte dem einen Honigkuchen (Pyramus) aus, der sich am längsten des Schlafs erwehrte. Doch war dies auch bey andern Nachtfeyern gebräuchlich. Man schwur bey den Grazien und widmete ihnen den ersten Becher beym Trinkgelage.

Der V. schließt mit einer Uebersetzung der 14. olympischen Hymne Pindars, die ein Lob der Grazien enthält. —

Noch einige Bemerkungen sind mir ohne Zweifel erlaubt. Sie betreffen besonders die Schreibart des Verf. Ich finde sie so gut gebildet und natürlich, daß ich mich darüber verwundert habe. Man hat sich eine Zeit her besonders bey Abhandlungen aus dem Alterthum vorher mit einer guten Dosis Geduld ausrüsten müssen, ehe man zum Lesen schritt, und wer dergleichen Lektüre nicht gerade ins Haus brauchte,

hütete

hütete sich weislich, sich in Meere critischer Wörter-Prüfungen zu stürzen; daher erhielt manches sonst gute Buch die Allgemeinheit nicht, die es verdiente. Durch diese Schrift bin ich um vieles mit den Antiquitätenforschungen ausgesöhnt!

Die übersetzten Stellen verrathen einen Mann, der seinen Schriftsteller recht ließt, und mit zartem Finger alles übelklingende und holprichte verwirft — und so fast mit Ramlers Fleis überträgt. Ich würde ihn schriftlich zur Fortsetzung von dergleichen Untersuchungen auffordern, wenn er sich genannt hätte.

Aber auch gut, und besser fast, daß er es nicht gethan hat: ich würde mich sonst scheuen, ihm alles Lob, was ich ihm zugedacht hatte, beyzulegen, weil er, oder die Welt es für unächt und partheyisch halten könnten!

Ihr

N. N.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lang, Carl

Bibliothek für Mahler, Zeichner, Bildhauer und Liebhaber der schönen Kü
nste

Erlangen 1789

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.34
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711593-2
VD18 10711503-003